

roland barthes

el placer del texto y lección inaugural

de la cátedra de semiología literaria
del collège de france

babel emoción
briva fetiche ni
oscurantismo voz
sujeto & ciencia
política resist
presentación
tipo & frase
per lector
ios fetich
oz políti
del emoción
riva fetiche
oscurantismo voz
sujeto & ciencia
política resiste
representación e

En 1977, el Collège de France creó la cátedra de Semiología Literaria y designó como profesor titular a Roland Barthes por consejo de Michel Foucault. Desde entonces, lo que fue su Lección inaugural se ha convertido en parte de este texto clásico de permanente consulta.

Barthes examina en esta obra los efectos de la escritura sobre aquel que recorre el texto, algo que revolucionó a la crítica literaria, sorprendiendo tanto a las perspectivas conservadoras como a las radicales.

¿Qué gozamos del texto? Una razón táctica nos lleva a formular esta pregunta: es necesario afirmar el placer del texto contra las indiferencias de la ciencia y el puritanismo del análisis ideológico, pero también contra la reducción de la literatura a simple entretenimiento. Roland Barthes.



Roland Barthes

El placer del texto y Lección inaugural

ePub r1.0

Titivillus 09.01.16

Título original: *Le plaisir du texte & Leçon inaugurale de la Chaire de semiologie littéraire du College de France*

Roland Barthes, 1982

Traducción: Nicolás Rosa & Oscar Terán

Editor digital: Titivillus

ePub base r1.2



El placer del texto

La única pasión de mi vida ha sido el miedo.

HOBBS

El placer del texto: tal es el «simulador»^[1] de Bacon, quien puede decir: *nunca excusarse, nunca explicarse*. Nunca niega nada: «Desviaré mi mirada, ésta será en adelante mi única negación».

Ficción de un individuo (algún M. Teste al revés) que aboliría en sí mismo las barreras, las clases, las exclusiones, no por sincretismo sino por simple desembarazo de ese viejo espectro: *la contradicción lógica*; que mezclaría todos los lenguajes aunque fuesen considerados incompatibles; que soportaría mudo todas las acusaciones de illogicismo, de infidelidad; que permanecería impasible delante de la ironía socrática (obligar al otro al supremo oprobio: *contradecirse*) y el terror legal (¡cuántas pruebas penales fundadas en una psicología de la unidad!). Este hombre sería la abyección de nuestra sociedad: los tribunales, la escuela, el manicomio, la conversación harían de él un extranjero: ¿quién sería capaz de soportar la contradicción sin vergüenza? Sin embargo este contra-héroe existe: es el lector del texto en el momento en que toma su placer. En ese momento el viejo mito bíblico cambia de sentido, la confusión de lenguas deja de ser un castigo, el sujeto accede al goce por la cohabitación de los lenguajes que trabajan *conjuntamente* el texto de placer en una Babel feliz. (*Placer / goce*: en realidad, tropiezo, me confundo; terminológicamente esto vacila todavía. De todas maneras habrá siempre un margen de indecisión, la distinción no podrá ser fuente de seguras clasificaciones, el paradigma se deslizará, el sentido será precario, revocable, reversible, el discurso será incompleto).

Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor). Pero ¿y lo contrario? ¿Escribir en el placer me asegura a mí, escritor, la existencia del placer de mi lector? De ninguna manera. Es preciso que yo busque a ese lector (que lo «rastree») *sin saber dónde está*. Se crea entonces un espacio de goce. No es la «persona» del otro lo que necesito, es el espacio: la posibilidad de una dialéctica del deseo, de una *imprevisión* del goce: que las cartas no estén echadas sino que haya juego todavía.

Me presentan un texto, ese texto me aburre, se diría que murmura. El murmullo del texto es nada más que esa espuma del lenguaje que se forma bajo el efecto de una simple necesidad de escritura. Aquí no se está en la perversión sino en la demanda. Escribiendo su texto, el escriba toma un lenguaje de bebé glotón: imperativo, automático, sin afecto, una mínima confusión de clics (esos fonemas lácteos que el maravilloso jesuita Van Ginneken ubicaba entre la escritura y el lenguaje): son los movimientos de una succión sin objeto, de una indiferenciada oralidad separada de aquella que produce los placeres de la gastrosofía y del lenguaje. Usted se dirige a mí para que yo lo lea, pero yo no soy para usted otra cosa que esa misma apelación; frente a sus ojos no soy el sustituto de nada, no tengo ninguna figura (apenas la de la Madre); no soy para usted ni un cuerpo, ni siquiera un objeto (cosa que me importaría muy poco en tanto no hay en mí un alma que reclama su reconocimiento), sino solamente un campo, un fondo de expansión. Finalmente se podría decir que ese texto usted lo ha escrito fuera de todo goce y en conclusión ese texto-murmullo es un texto frígido, como lo es toda demanda antes de que se forme en ella el deseo, la neurosis.

La neurosis es un mal menor: no en relación con la «salud» sino en relación con ese «imposible» del que hablaba Bataille («La neurosis es la miedosa aprehensión de un fondo imposible», etc.); pero ese mal menor es el único que permite escribir (y leer). Se acaba por lo tanto en esta paradoja: los textos como los de Bataille —o de otros— que han sido escritos contra la neurosis, desde el seno mismo de la locura, tienen en ellos, *si quieren ser leídos*, ese poco de neurosis necesario para seducir a sus lectores: estos textos terribles son, *después de todo*, textos coquetos.

Todo escritor dirá entonces: *loco no puedo, sano no querría, sólo soy siendo neurótico*.

El texto que usted escribe debe probarme *que me desea*. Esa prueba existe: es la escritura. La escritura es esto: la ciencia de los goces del lenguaje, su kamasutra (de esta ciencia no hay más que un tratado: la escritura misma).

Sade: el placer de la lectura proviene indirectamente de ciertas rupturas (o de ciertos choques): códigos antipáticos (lo noble y lo trivial, por ejemplo) entran en contacto; se crean neologismos pomposos e irrisorios; mensajes pornográficos se moldean en frases tan puras que se las tomaría por ejemplos gramaticales. Como dice la teoría del texto: la lengua es redistribuida. Pero *esta redistribución se hace siempre por ruptura*. Se trazan dos límites: un límite prudente, conformista, plagiarlo (se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura), y *otro límite*, móvil, vacío (apto para tomar no importa qué contornos), que no es más que el lugar de su efecto: allí donde se entrevé la muerte del lenguaje. Esos dos límites —*el compromiso que ponen en escena*— son necesarios. Ni la cultura ni su destrucción son eróticos: es la fisura entre una y otra la que se vuelve erótica. El placer del texto es similar a ese instante insostenible, imposible, puramente *novelesco* que el libertino gusta al término de una ardua maquinación haciendo cortar la cuerda que lo tiene suspendido en el momento mismo del goce.

Tal vez haya aquí un medio para evaluar las obras de la modernidad: su valor provendría de su duplicidad, entendiendo por esto que tales obras poseen siempre dos límites. El límite subversivo puede parecer privilegiado porque es el de la violencia, pero no es la violencia la que impresiona al placer, la destrucción no le interesa, lo que quiere es el lugar de una pérdida, es la fisura, la ruptura, la deflación, el *fading*^[2] que se apodera del sujeto en el centro del goce. La cultura vuelve entonces bajo cualquier forma, pero como límite.

Evidentemente sobre todo (es allí donde el límite será más nítido) bajo la forma de una materialidad pura: la lengua, su léxico, su métrica, su prosodia. En *Lois*, de Philippe Sollers, todo está atacado, deconstruido: los edificios ideológicos, las solidaridades intelectuales, la separación de los idiomas e incluso la sagrada armazón de la sintaxis (sujeto/predicado): el texto ya no toma por modelo la frase; a menudo es un poderoso chorro de palabras, una cinta de infralenguaje. Sin embargo, todo esto viene a chocar con otro límite: el del metro (deca-silábico), de la asonancia, de los neologismos verosímiles, de los ritmos prosódicos, de los trivialismos (por citas). La deconstrucción de la lengua está cortada por el decir político, limitada por la antigua cultura del significante.

En *Cobra*, de Severo Sarduy (traducida por Sollers y por el autor)^[3], la alternancia es la de dos placeres *en estado de competencia*; el otro límite es la otra felicidad: *¡más y más todavía!*, otra palabra más, otra fiesta más. La lengua se reconstruye en *otra parte* por el flujo apresurado de todos los placeres del lenguaje. ¿En qué otra parte? En el paraíso de las palabras. Es verdaderamente un texto paradisiaco, utópico (sin lugar), una heterología por plenitud: todos los significantes están allí pero ninguno alcanza su finalidad; el autor (el lector) parece decirles: *os amo a todos* (palabras, giros, frases, adjetivos, rupturas, todos mezclados: los signos y los espejismos de los objetos que ellos representan); una especie de franciscanismo convoca a todas las palabras a hacerse presentes, darse prisa y volver a irse inmediatamente: texto jaspeado, coloreado; estamos colmados por el lenguaje como niños a quienes nada sería negado, reprochado, o peor todavía, «permitido». Es la

apuesta de un júbilo continuo, el momento en que por su exceso el placer verbal sofoca y balancea en el goce.

Flaubert: una manera de cortar, de agujerear el discurso *sin volverlo insensato*.

Es verdad que la retórica conoce las rupturas de construcción (anacoluto) y las rupturas de subordinación (asíndeton), pero por primera vez con Flaubert la ruptura deja de ser excepcional, esporádica, brillante, engastada en la vil materia de un enunciado corriente: no hay lengua *más acá* de esas figuras (lo que quiere decir, en otro sentido: no existe sino la lengua); un asíndeton generalizado se apodera de toda la enunciación de manera que ese discurso tan legible es, clandestinamente, uno de los más enloquecidos que se puedan imaginar: la pequeña moneda lógica está en los intersticios.

He aquí un estado muy sutil, casi insostenible del discurso: la narratividad está deconstruida y, sin embargo, la historia sigue siendo legible: nunca los dos bordes de la fisura han sido sostenidos más netamente, nunca el placer ha sido mejor ofrecido al lector —en tanto existe el gusto de las rupturas vigiladas, de los conformismos enmascarados y de las destrucciones indirectas—. Y aunque aquí el logro pueda ser remitido a un autor, se añade un placer de realización: la proeza es mantener la *mimesis* del lenguaje (el lenguaje imitándose a sí mismo), fuente de grandes placeres, de una manera tan *radicalmente* ambigua (ambigua hasta la raíz) que el texto no cae nunca bajo la buena conciencia (y la mala fe) de la parodia (de la risa castradora, de lo «cómico que hace reír»).

¿El lugar más erótico de un cuerpo no está acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay «zonas erógenas» (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierto, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición.

No se trata aquí del placer del *strip-tease* corporal o del suspenso narrativo. En uno y otro caso no hay desgarradura, no hay bordes sino un develamiento progresivo: toda la excitación se refugia en la *esperanza* de ver el sexo (sueño del colegial) o de conocer el fin de la historia (satisfacción novelesca). Paradójicamente (en tanto es de consumo masivo), es un placer mucho más intelectual que el otro: placer edípico (desnudar, saber, conocer el origen y el fin), si es verdad que todo relato (todo develamiento de la verdad) es una puesta en escena del Padre (ausente, oculto o hipostasiado), lo que explicaría la solidaridad de las formas narrativas, de las estructuras familiares y de las interdicciones de desnudez —reunidas todas entre nosotros— en el mito de Noé cubierto por sus hijos.

Sin embargo, el relato más clásico (una novela de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoi) lleva en sí una especie de tmesis debilitada: no lo leemos enteramente con la misma intensidad de lectura, se establece un ritmo audaz poco respetuoso de la *integridad* del texto; la avidez misma del conocimiento nos arrastra a sobrevolar o a encabalgarse ciertos pasajes (presentados como «aburridos») para reencontrar lo más rápidamente posible los lugares quemantes de la anécdota (que son siempre sus articulaciones: lo que hace avanzar

el develamiento del enigma o del destino): saltamos impunemente (nadie nos ve) las descripciones, las explicaciones, las consideraciones, las conversaciones; nos parecemos a un espectador de *cabaret* que subiendo al escenario apresurara el *strip-tease* de la bailarina quitándole rápidamente sus vestidos, pero siguiendo el orden establecido, es decir: respetando por un lado y precipitando por el otro los episodios del rito (como un sacerdote que *tragase* su misa). La tmesis, fuente o figura del placer, enfrenta aquí los límites prosaicos: opone aquello que es útil para el conocimiento del secreto y aquello que no lo es; es una fisura producida por un simple principio de funcionalidad, no se produce en la estructura misma del lenguaje sino solamente en el momento de su consumo; el autor no puede preverla: no puede querer escribir *lo que no se leerá*. Y, sin embargo, es el ritmo de lo que se lee y de lo que no se lee aquello que construye el placer de los grandes relatos: ¿se ha leído alguna vez a Proust, Balzac o *La guerra y la paz* palabra por palabra? (El encanto de Proust: de una lectura a otra no se saltan los mismos pasajes).

Lo que me gusta en un relato no es directamente su contenido ni su estructura sino más bien las rasgaduras que le impongo a su bella envoltura: corro, salto, levanto la cabeza y vuelvo a sumergirme. Nada que ver con el profundo desgarramiento que el texto de goce imprime al lenguaje mismo y no a la simple temporalidad de su lectura.

Por lo tanto, hay dos regímenes de lectura: una va directamente a las articulaciones de la anécdota, considera la extensión del texto, ignora los juegos del lenguaje (si leo a Julio Verne voy rápido: pierdo el discurso y, sin embargo, mi lectura no está fascinada por ninguna *pérdida* verbal, en el sentido que esta palabra puede tener en espeleología); la otra lectura no deja nada: pesa el texto y ligada a él lee, si así puede decirse, con aplicación y ardientemente, atrapa en cada punto del texto el asíndeton que corta los lenguajes, y no la anécdota: no es la extensión (lógica) que la cautiva, el deshojamiento de las verdades, sino la superposición de los niveles de la significancia; como en el juego de la mano caliente, la excitación no proviene de un apuro por pleitear sino de una especie de estrépito vertical (la verticalidad del lenguaje y de su destrucción); es en el momento en que cada mano (diferente) salta sobre la otra (y no una *después* de la otra) cuando se produce el agujero y arrastra al sujeto del juego —el sujeto del texto—. Pero paradójicamente (en tanto la opinión cree que es suficiente con ir *rápido* para no aburrirse), esta segunda lectura *aplicada* (en sentido propio) es la que conviene al texto moderno, al texto-límite^[4]. Leed lentamente, leed *todo* de una novela de Zola y el libro se caerá de vuestras manos; leed rápido, por citas, un texto moderno, y ese texto se vuelve opaco, precluido^[5] a vuestro placer: usted quiere que ocurra algo, pero no ocurre nada, pues *lo que le sucede al lenguaje no le sucede al discurso*: lo que «ocurre», aquello que «se va», la fisura de los dos bordes, el intersticio del goce, se produce en el volumen de los lenguajes, en la enunciación y no en la continuación de los enunciados: no devorar, no tragar sino masticar, desmenuzar minuciosamente; para leer a los autores de hoy es necesario reencontrar el ocio de las antiguas lecturas: ser lectores *aristocráticos*.

Si acepto juzgar un texto según el placer no puedo permitirme decir: éste es bueno, este otro es malo. Son imposibles entonces los premios, la crítica, pues ésta implica un punto de vista táctico, un uso social y a menudo una garantía imaginaria. No puedo dosificar, imaginar que el texto sea perfectible, dispuesto a entrar en un juego de predicados normativos: es demasiado esto, no es suficiente esto otro; el texto (ocurre lo mismo con la voz que canta) no puede arrancarme sino un juicio no adjetivo: *¡es esto!* Y todavía más: *¡es esto para mí!* Este *para mí* no es subjetivo ni existencial sino nietzscheano («... en el fondo, ¿no es siempre la misma cuestión: qué significa esto para mí?...»).

El *brío* del texto (sin el cual en suma no hay texto) sería su *voluntad de goce*: allí mismo donde excede la demanda, sobrepasa el murmullo y trata de desbordar, de forzar la liberación de los adjetivos —que son las puertas del lenguaje por donde lo ideológico y lo imaginario penetran en grandes oleadas—.

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

Aquel que mantiene los dos textos en su campo y en su mano las riendas del placer y del goce es un sujeto anacrónico, pues participa al mismo tiempo y contradictoriamente en el hedonismo profundo de toda cultura (que penetra en él apaciblemente bajo la forma de un arte de vivir del que forman parte los libros antiguos) y en la destrucción de esa cultura: goza simultáneamente de la consistencia de su yo (es su placer) y de la búsqueda de su pérdida (es su goce). Es un sujeto dos veces escindido, dos veces perverso.

Sociedad de Amigos del Texto: sus miembros no tendrían en común (pues no hay forzosamente acuerdo sobre los textos de placer), más que sus enemigos: inoportunos de toda especie que decretan la preclusión del texto y de su placer, sea por conformismo cultural, por racionalismo intransigente (sospechando una «mística» de la literatura), sea por moralismo político, sea por crítica del significante, sea por pragmatismo imbécil, sea por frivolidad burlona, sea por destrucción del discurso, pérdida del deseo verbal. Tal sociedad no tendría ubicación, no podría moverse más que en plena atopía; sin embargo, sería una especie de falansterio, pues en él serían reconocidas las contradicciones (y por lo tanto se restringirían los riesgos de impostura ideológica), la diferencia sería observada y el conflicto quedaría marcado de insignificancia (siendo improductor de placer).

«Que la diferencia se deslice subrepticamente hacia el lugar del conflicto». La diferencia no es lo que oculta o edulcora el conflicto: se conquista sobre el conflicto, *está más allá y a su lado*. El conflicto no sería otra cosa que el estado moral de la diferencia; cada vez (y esto se vuelve frecuente) que no es táctico (orientado a transformar una situación real) se puede señalar en él la frustración del goce, el fracaso de una perversión que se aplasta bajo su propio código y no sabe ya inventarse: el conflicto siempre está codificado, la agresión es el más gastado de los lenguajes.

Cuando rechazo la violencia rechazo el código que la impone (en el texto de Sade, fuera de todo código puesto que inventa continuamente el suyo propio y único, no hay conflictos: sólo triunfos). Gusto el texto porque es para mí ese espacio raro del lenguaje en el que toda «escena» (en el sentido doméstico, conyugal del término), toda logomaquia, está ausente. El texto no es nunca un «diálogo»: ningún riesgo de simulación, de agresión, de chantaje, ninguna rivalidad de idiolectos; el texto instituye en el seno de la relación humana —corriente— una especie de islote, manifiesta la naturaleza asocial del placer (sólo el ocio es social), hace entrever la verdad escandalosa del goce: que aboliendo todo imaginario verbal pueda ser *neutro*.

Sobre la escena del texto no hay rampa: no hay detrás del texto alguien activo (el escritor), ni delante alguien pasivo (el lector); no hay un sujeto y un objeto. El texto caduca las actitudes gramaticales: es el ojo indiferenciado del que habla un autor excesivo (Angelus Silesius): «El ojo por el que veo a Dios es el mismo ojo por el que Dios me ve».

Parece que los eruditos árabes hablando del texto emplean esta expresión admirable: *el cuerpo cierto*. ¿Qué cuerpo?, puesto que tenemos varios: el cuerpo de los anatomistas y de los fisiólogos, el que ve o del que habla la ciencia: es el texto de los gramáticos, de los críticos, de los comentadores, de los filólogos (es el fenotexto). Pero también tenemos un cuerpo de goce hecho únicamente de relaciones eróticas sin ninguna relación con el primero: es otra división, otra denominación.

Con el texto ocurre lo mismo: no es más que la lista abierta de los fuegos del lenguaje (fuegos vivientes, luces intermitentes, rasgos ubicuos, dispuestos en el texto como semillas y que para nosotros reemplazan ventajosamente los *semina aeternitatis*, los *zopyra*, las nociones comunes, las asunciones fundamentales de la antigua filosofía). El texto tiene una forma humana: ¿es una figura, un anagrama del cuerpo? Sí, pero de nuestro cuerpo erótico. El placer del texto sería irreductible a su funcionamiento gramatical (fenotextual) como el placer del cuerpo es irreductible a la necesidad fisiológica.

El placer del texto es ese momento en que mi cuerpo comienza a seguir sus propias ideas, pues mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo.

¿Cómo obtener placer en un placer *relatado* (aburrimiento de los relatos de sueños, de los relatos parcelados)? ¿Cómo leer la crítica? Una sola posibilidad: puesto que en este caso soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición: en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico —medio seguro para no lograrlo— puedo, por el contrario, volverme su *voyeur*, observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor (su placer de escribir no *tiene función*); doble y triple perversidad del crítico y de su lector y así al infinito.

Un texto sobre el placer sólo puede ser *corto* (así como se dice: *¿eso es todo?, es un poco corto*), porque el placer únicamente se deja decir en forma indirecta a través de una reivindicación (yo *tengo* derecho al placer), y por lo tanto no se puede salir de una dialéctica breve, en dos tiempos: el tiempo de la *doxa*, de la opinión, y el de la *paradoxa*, de la impugnación. Falta un tercer término distinto del placer y de su censura: ese término está postergado para más tarde, y en tanto se sujete al nombre mismo del «placer», todo texto sobre el placer será siempre dilatorio: será siempre una introducción a aquello que no se escribirá jamás. En forma similar a esas producciones del arte contemporáneo que agotan su necesidad inmediatamente después de ser vistas (puesto que verlas es comprender inmediatamente la finalidad destructiva con la que están expuestas: no hay en ellas ninguna duración contemplativa o deleitable), esta introducción sólo podría repetirse sin introducir nunca a nada.

El placer del texto no es forzosamente un placer de tipo triunfante, heroico, musculoso. Ninguna necesidad de arquearse. Mi placer puede tomar muy bien la forma de una deriva^[6]. La deriva adviene cada vez que *no respeto el todo*, y que a fuerza de parecer arrastrado aquí y allá al capricho de las ilusiones, seducciones e intimidaciones de lenguaje como un corcho sobre una ola, permanezco inmóvil haciendo eje sobre el goce *intratable* que me liga al texto (al mundo). Hay deriva cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me *abandona* (como se dice: *me abandonan las fuerzas*). Por eso otro nombre de la deriva sería lo *Intratable*, o incluso la Necesidad.

Sin embargo, si se la alcanzara, decir la deriva sería hoy un discurso suicida.

Placer del texto, texto de placer: estas expresiones son ambiguas porque no hay una palabra francesa para cubrir simultáneamente el placer (la satisfacción) y el goce (la desaparición). El «placer» es aquí (y sin poder prevenir) extensivo al goce tanto como le es opuesto. Por lo tanto debo acomodarme a esta ambigüedad, pues, por una parte, tengo necesidad de un «placer» general cada vez que es necesario referirme a un exceso del texto, a lo que en él excede toda función (social) y todo funcionamiento (estructural); y por otra parte, tengo necesidad de un «placer» particular, simple parte del Todo-placer, cada vez que necesito distinguir la euforia, el colmo, el confort (sentimiento de completud donde penetra libremente la cultura), del sacudimiento, del temblor, de la pérdida propios del goce. Estoy obligado a esta ambigüedad porque no puedo depurar a la palabra «placer» de los sentidos que ocasionalmente no necesito: no puedo impedir que en francés «placer» reenvíe simultáneamente a una generalidad («principios de placer») y a una miniaturización («Los tontos están en la tierra para nuestros pequeños placeres»). Por lo tanto estoy obligado a dejar que el enunciado de mi texto se deslice en la contradicción.

¿Será el placer un goce reducido? ¿Será el goce un placer intenso? ¿Será el placer nada más que un goce debilitado, aceptado y desviado a través de un escalonamiento de conciliaciones? ¿Será el goce un placer brutal, inmediato (sin mediación)? De la respuesta (sí o no) depende la manera en que narraremos la historia de nuestra modernidad. Pues si digo que entre el placer y el goce no hay más que una diferencia de grado digo también que la historia ha sido pacificada: el texto de goce no será más que el desarrollo lógico, orgánico, histórico, del texto de placer, la vanguardia es la forma progresiva, emancipada, de la cultura pasada: el hoy sale del ayer, Robbe-Grillet está ya en Flaubert, Sollers en Rabelais, todo Nicolás de Staël en dos centímetros cuadrados de Cézanne. Pero si por el contrario creo que el placer y el goce son fuerzas paralelas que no pueden encontrarse y que entre ellas hay algo más que un combate, una incomunicación, entonces tengo que pensar que la historia, nuestra historia, no es pacífica, ni siquiera tal vez inteligente, y que el texto del goce surge en ella siempre bajo la forma de un escándalo (de una falta de equilibrio), que es siempre la traza de un corte, de una afirmación (y no de un desarrollo), y que el sujeto de esta historia (ese sujeto que soy entre otros), lejos de poder apaciguarse llevando frontalmente el gusto de obras antiguas y el sostén de obras modernas en un bello movimiento dialéctico de síntesis, es una «contradicción viviente»: un sujeto dividido que goza simultáneamente, a través del texto, de la consistencia de su yo y de su caída.

Por otra parte, proveniente del psicoanálisis, tenemos un medio indirecto de fundar la oposición entre texto de placer y texto de goce: el placer es decible, el goce no lo es.

El goce es indecible, inter-dicto. Remito a Lacan («Lo que hay que reconocer es que el goce como tal está interdicto a quien habla, o más aún, que no puede ser dicho sino entre líneas») y a Leclair («el que dice, por lo que dice, se prohíbe el goce, o correlativamente, el que goza desvanece toda letra —y todo dicho posible— en lo absoluto de la anulación que celebra»).

El escritor de placer (y su lector) acepta la letra; renunciando al goce tiene el derecho y el poder de decirlo: la letra es su placer, está obsesionado por ella, como lo están todos los

que aman el lenguaje (no la palabra): los logófilos, escritores, corresponsales, lingüistas; es por lo tanto posible hablar de los textos de placer (aquellos que no ofrecen ningún debate con la anulación del goce): *la crítica se ejerce siempre sobre textos de placer, nunca sobre textos de goce*: Flaubert, Proust, Stendhal son comentados inagotablemente; la crítica dice entonces el goce vano del texto tutor, el goce *pasado o futuro*: *tienen que leer, yo he leído*: la crítica es siempre histórica o prospectiva: el presente constatativo, la *presentación* del goce le está prohibida; su materia predilecta es la cultura, que es todo en nosotros salvo nuestro presente.

Con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible. Ese texto está fuera del placer, fuera de la crítica, *salvo que sea alcanzado por otro texto de goce*: no se puede hablar «del» texto, sólo se puede hablar «en» él, *a su manera*, entrar en un plagio desenfrenado, afirmar históricamente el vacío del goce (y no repetir obsesivamente la letra del placer).

Toda una mitología menor tiende a hacernos creer que el placer (y específicamente el placer del texto) es una idea de derecha. La derecha, con un mismo movimiento, expide hacia la izquierda todo lo que es abstracto, incómodo, político, y se guarda el placer para sí: ¡sed bienvenidos, vosotros que venís al placer de la literatura! Y en la izquierda, por moralidad (olvidando los cigarros de Marx y de Brecht), todo «residuo de hedonismo» aparece como sospechoso y desdeñable. En la derecha, el placer es reivindicado *contra* el intelectualismo, la *intelligentsia*: es el viejo mito reaccionario del corazón contra la cabeza, de la sensación contra el raciocinio, de la «vida» (cálida) contra la «abstracción» (fría): ¿debe entonces el artista seguir el siniestro precepto de Debussy: «tratar humildemente de dar placer»? En la izquierda, el conocimiento, el método, el compromiso, el combate, se oponen al «simple deleite» (y sin embargo: ¿si el conocimiento mismo fuese *delicioso*?). En ambos lados encontramos la extravagante idea de que el placer es una cosa *simple*, por lo que se lo reivindica o se lo desprecia. No obstante, el placer no es un *elemento* del texto, no es un residuo inocente, no depende de una lógica del entendimiento y de la sensación, es una deriva, algo que es a la vez revolucionario y asocial y no puede ser asumido por ninguna colectividad, ninguna mentalidad, ningún idiolecto. ¿Algo *neutro*? Es evidente que el placer del texto es escandaloso no por inmoral sino porque es *atópico*.

¿Por qué todo ese fasto verbal en un texto? El lujo del lenguaje ¿forma parte de las riquezas excedentarias, del gasto inútil, de la pérdida incondicional? ¿Una gran obra de placer (la de Proust, por ejemplo) participa de la misma economía que las pirámides de Egipto? ¿El escritor es hoy día el sustituto residual del Mendigo, del Monje, del Bonzo: improductivo y sin embargo alimentado? ¿La comunidad literaria, análoga a la Sangha búdica —cualquiera sea la justificación que se da a sí misma—, es sostenida por la sociedad mercantil no por lo que el escritor produce (no produce nada) sino por lo que quema? ¿Excedentario, pero no inútil?

La modernidad realiza un esfuerzo incesante por sobrepasar el intercambio: pretende resistir al mercado de las obras (excluyéndose de la comunicación masiva), al signo (por la exclusión del sentido, por la locura), a la sexualidad normal (por la perversión, que sustrae el goce a la finalidad de la reproducción). Y sin embargo no hay nada que hacer: el intercambio recupera todo aclimatando aquello que parece negarlo: toma el texto y lo pone en el circuito de los gastos inútiles pero legales, reubicándolo en una economía colectiva (aunque fuese solamente psicológica): a título de potlatch la inutilidad misma del texto se convierte en útil. Dicho de otra manera, la sociedad vive sobre el modo de la división: aquí un texto sublime, desinteresado, allá un objeto mercantil cuyo valor es... la gratuidad de ese mismo objeto. Pero la sociedad no tiene ninguna idea de esa división: *ignora su propia perversión*: «Las dos mitades en litigio tienen su parte: la pulsión tiene derecho a su propia satisfacción, la realidad recibe el respeto que le es debido. *Pero* —agrega Freud— *lo único gratuito es la muerte, como cada uno sabe*». Para el texto, la única gratuidad sería su propia destrucción: no escribir, no escribir más, salvo si se es siempre recuperado.

Estar con quien se ama y pensar en otra cosa: es de esta manera como tengo los mejores pensamientos, como invento lo mejor y más adecuado para mi trabajo. Ocurre lo mismo con el texto: produce en mí el mejor placer si llega a hacerse escuchar indirectamente, si leyéndolo me siento llevado a levantar la cabeza a menudo, a escuchar otra cosa. No estoy necesariamente *cautivado* por el texto de placer; puede ser un acto sutil, complejo, sostenido, casi imprevisto: movimiento brusco de la cabeza como el de un pájaro que no oye nada de lo que escuchamos, que escucha lo que nosotros no oímos.

¿Por qué la emoción sería antipática al goce (la he visto injusta y enteramente ubicada del lado de la sentimentalidad, de la ilusión moral)? Es una disensión, una frontera de desaparición: alguna cosa perversa debajo de las apariencias biempensantes; tal vez sea al mismo tiempo la más sinuosa de las pérdidas pues contradice la regla general que quiere dar al goce una figura fija: fuerte, violenta, cruda, algo necesariamente musculoso, tenso, fálico. Contra la regla general: *jamás dejarse embaucar por la imagen del goce*, aceptar reconocerla cuando sobreviene una perturbación de la regulación amorosa (goce precoz, retrasado, exaltado, etc.): ¿el amor-pasión como goce? ¿El goce como sabiduría (cuando llega a comprenderse a sí mismo *fuera de sus propios prejuicios*)?

Nada que hacer: el aburrimiento no es simple. No se sale del aburrimiento (delante de una obra, o de un texto) con un gesto de fastidio o de prescindencia. De la misma manera en que el placer del texto supone toda una producción indirecta, el aburrimiento no puede otorgarse la prerrogativa de ninguna espontaneidad: no hay aburrimiento *sincero*: si personalmente el texto-murmullo me aburre es porque en realidad no amo la demanda. ¿Pero si yo la amase (si tuviese algún apetito maternal)? El aburrimiento no está lejos del goce: es el goce visto desde las costas del placer.

Cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida (Mme. de Ségur leída por Sade). Esta reversión, al ser pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto.

Leo en *Bouvard et Pécuchet* esta frase que me da placer: «Manteles, sábanas, servilletas colgaban verticalmente, agarradas por palillos de madera a las cuerdas tendidas». Gusto en ella un exceso de precisión, una especie de exactitud maniaca del lenguaje, una extravagancia de descripción (que es posible reencontrar en los textos de Robbe-Grillet). Se asiste a esta paradoja: la lengua literaria es trastornada, sobrepasada, *ignorada*, en la medida en que se ajusta a la lengua «pura», a la lengua esencial, a la lengua gramatical (se sobrentiende que esta lengua no es más que una idea). La exactitud en cuestión no resulta de un aumento de los cuidados, no es un plusvalor retórico, como si las cosas fuesen *progresivamente mejor* descritas, sino de un cambio de código: el modelo (lejano) de la descripción no es más el discurso oratorio (no se «pinta» más), sino una especie de artefacto lexicográfico.

El texto es un objeto fetiche y ese *fetiche me desea*. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor.

Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía (salvo si sólo «murmura»).

Los sistemas ideológicos son ficciones (*ídolos del teatro*, hubiese dicho Bacon), novelas, pero novelas clásicas provistas de intrigas, de crisis, de personajes buenos y malos (*lo novelesco* es otra cosa: un simple corte no estructurado, una diseminación de formas: la *maya*). Cada ficción está sostenida por un habla social, un sociolecto con el que se identifica: la ficción es ese grado de consistencia en donde se alcanza un lenguaje cuando se ha cristalizado excepcionalmente y encuentra una clase sacerdotal (oficiantes, intelectuales, artistas) para hablarlo comúnmente y difundirlo.

«[...]Cada pueblo posee un universo de conceptos matemáticamente repartidos, y bajo la exigencia de la verdad, comprende que desde allí en adelante todo dios conceptual debe sólo ser buscado en *su esfera*» (Nietzsche): estamos todos capturados en la verdad de los lenguajes, es decir, en su regionalidad, arrastrados en la formidable rivalidad que reglamenta su vecindad. Pues cada habla (cada ficción) combate por su hegemonía y cuando obtiene el poder se extiende en lo corriente y lo cotidiano volviéndose *doxa*, naturaleza: es el habla pretendidamente apolítica de los hombres políticos, de los agentes del Estado, de la prensa, de la radio, de la televisión, de la conversación; pero incluso fuera del poder, contra él, la rivalidad renace, las hablas se fraccionan, luchan entre ellas. Una despiadada *tópica* regula la vida del lenguaje; el lenguaje proviene siempre de algún lugar: es un *topos* guerrero.

El mundo del lenguaje (la *logosfera*) era representado como un inmenso y perpetuo conflicto de paranoias. Sólo sobreviven los sistemas (las ficciones, las hablas) suficientemente creadores para producir una última figura, aquella que marca al adversario bajo un vocablo a medias científico, a medias ético, especie de torniquete que permite simultáneamente comprobar, explicar, condenar, vomitar, recuperar al enemigo, en una palabra: *hacerle pagar*. Entre otras, puede decirse de ciertas vulgatas: del habla marxista, para quien toda oposición es de clase; del habla psicoanalítica, para quien toda denegación es una confesión; del habla cristiana, para quien todo rechazo es demanda, etc. Fue sorprendente que el lenguaje del poder capitalista no comprendiese a primera vista tal figura de sistema (de la más baja especie en tanto los oponentes no eran dichos más que «intoxicados», «teleguiados», etc.); es comprensible entonces que la presión del lenguaje capitalista (proporcionalmente más fuerte) no sea del orden paranoico, sistemático, argumentativo, articulado: es un envenenamiento implacable, una *doxa*, una forma de inconsciente: en resumen, la ideología en su esencia.

No hay otro medio para que estos sistemas hablados dejen de perturbar o incomodar más que habitar alguno de ellos. Si no: *¿y yo, y yo, qué es lo que hago en todo esto?*

El texto, por el contrario, es atópico, si no en su consumo, por lo menos en su producción. No es un habla, una ficción, en él el sistema está desbordado, abandonado (ese desbordamiento, esa defeción es la significancia). De esta atopía el texto toma y comunica a su lector un estado extraño: simultáneamente incompatible y calmo. En la guerra de los lenguajes pueden existir momentos tranquilos, y esos momentos son los textos («La guerra —dice un personaje de Brecht— no excluye la paz... La guerra tiene sus momentos de paz... Entre dos escaramuzas se vacía tranquilamente un vaso de

cerveza...»). Entre dos asaltos de palabras, entre dos presencias de sistemas, el placer del texto es siempre posible no como una cesión sino como el pasaje incongruente —*disociado*— de otro lenguaje, como el ejercicio de una fisiología diferente.

Todavía existe demasiado heroísmo en nuestros lenguajes; en los mejores —pienso en el de Bataille—, exaltación de ciertas expresiones y finalmente una especie de *heroísmo insidioso*. Por el contrario, el placer del texto (el goce del texto) es como una eliminación brusca del *valor* guerrero, una escamación pasajera de los arrestos del escritor, una detención del «corazón» (del coraje).

¿Cómo un texto que es del orden del lenguaje puede ser fuera de los lenguajes? ¿Cómo *exteriorizar* (sacar al exterior) las hablas del mundo sin refugiarse en una última habla a partir de la cual las otras serían simplemente comunicadas, recitadas? En el momento en que nombro soy nombrado: capturado en la rivalidad de los nombres. ¿Cómo el texto puede «salir» de la guerra de las ficciones, de los sociolectos? Por un trabajo progresivo de extenuación. En primer lugar el texto liquida todo metalenguaje, y es por esto que es texto: ninguna voz (Ciencia, Causa, Institución) está detrás de lo que él dice. Seguidamente, el texto destruye hasta el fin, *hasta la contradicción*, su propia categoría discursiva, su referencia sociolingüística (su «género»); es «lo cómico que no hace reír», la ironía que no sujeta el júbilo sin alma, sin mística (Sarduy), la cita sin comillas. Por último, el texto puede, si lo desea, atacar las estructuras canónicas de la lengua misma (Sollers): el léxico (exuberantes neologismos, palabras multiplicadoras, transliteraciones), la sintaxis (no más célula lógica ni frase). Se trata, por trasmutación (y no solamente por transformación), de hacer aparecer un nuevo estado filosófico de la materia del lenguaje; este estado insólito, este metal incandescente fuera del origen y de la comunicación es entonces *parte del* lenguaje y no *un* lenguaje, aunque fuese excéntrico, doblado, ironizado.

El placer del texto no tiene acepción ideológica. *Sin embargo*: esta impertinencia no aparece por liberalismo sino por perversión: el texto, su lectura, están escindidos. Lo que está desbordado, quebrado, es la *unidad moral* que la sociedad exige de todo producto humano. Leemos un texto (de placer) como una mosca vuela en el volumen de una pieza, por vueltas bruscas, falsamente definitivas, apresuradas e inútiles: la ideología pasa sobre el texto y su lectura como el enrojecimiento sobre un rostro (en el amor algunos gustan eróticamente de este rubor); todo escritor de placer tiene esos rubores imbéciles (Balzac, Zola, Flaubert, Proust: salvo tal vez Mallarmé, dueño de sí mismo): en el texto de placer las fuerzas contrarias no están en estado de represión sino en devenir: nada es verdaderamente antagonista, todo es plural. Atravieso sutilmente la noche reaccionaria. Por ejemplo, en *Fecundidad* de Zola la ideología es flagrante, particularmente pegajosa: naturalismo, familiarismo, colonialismo; *eso no impide* que continúe leyendo el libro. ¿Esta distorsión es banal? Es posible encontrar asombrosa la habilidad económica con la que el sujeto se escinde, dividiendo su lectura, resistiendo al contagio del juicio, a la metonimia de la satisfacción: ¿será que el placer vuelve *objetivo*?

Algunos quieren un texto (un arte, una pintura) sin sombra, separado de la «ideología dominante»; pero es querer un texto sin fecundidad, sin productividad, un texto estéril

(vean el mito de la Mujer sin Sombra). El texto tiene necesidad de su sombra: esta sombra es *un poco* de ideología, *un poco* de representación, *un poco* de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias: la subversión debe producir su propio *claroscuro*.

(Se dice corrientemente: «ideología dominante». Esta expresión es incongruente ¿pues, qué es la ideología? Es precisamente la idea *cuando domina*: la ideología no puede ser sino dominante. Mientras que es justo hablar de «ideología de la clase dominante» puesto que existe una clase dominada, es inconsecuente hablar de «ideología dominante», pues no hay ideología dominada: del lado de los «dominados» no hay nada, ninguna ideología, sino precisamente —y es el último grado de la alienación— la ideología que están obligados —para simbolizar, para vivir— a tomar de la clase que los domina. La lucha social no puede reducirse a la lucha de dos ideologías rivales: lo que está en cuestión es la subversión de toda ideología).

Es necesario marcar bien los *imaginarios del lenguaje*, a saber: la palabra como unidad singular, mónada mágica; el lenguaje como instrumento o expresión del pensamiento; la escritura como transliteración de la palabra; la carencia misma o la negación del lenguaje como fuerza primaria, espontánea, pragmática. Todos esos artefactos son asumidos por el imaginario de la ciencia (la ciencia como imaginario); la lingüística enuncia muy bien la verdad sobre el lenguaje pero solamente en esto: *que ninguna ilusión consciente es realizada*; es la definición misma de lo imaginario: la inconsciencia del inconsciente.

Ya es un primer trabajo restablecer en la ciencia del lenguaje aquello que le es atribuido fortuitamente, desdeñosamente, y a veces directamente negado: la semiología (la estilística, la retórica, decía Nietzsche), la práctica, la acción ética, el «entusiasmo» (Nietzsche, otra vez). Un segundo trabajo es volver a colocar en la ciencia lo que va contra ella: en este caso el texto. El texto es el lenguaje sin su imaginario, *es lo que falta a la ciencia del lenguaje para que sea revelada su importancia general* (y no su particularidad tecnocrática). Todo lo que es apenas tolerado o rotundamente rechazado por la lingüística (como ciencia canónica, positiva) —la significancia, el goce— es lo que precisamente retira el texto de los imaginarios del lenguaje.

Sobre el placer del texto no es posible ninguna «tesis»; apenas una inspección (una introspección) abreviada. *Eppure si gaude!* Y sin embargo, y a despecho de todo, gozo del texto.

¿Podemos al menos dar algunos ejemplos? Se podría pensar en una inmensa cosecha colectiva: se recogerían todos los textos que hubiesen *dado placer a alguien* (no importa el lugar de donde viniesen) y se revelaría ese cuerpo textual (*corpus*: está bien dicho) un poco como el psicoanálisis ha expuesto el cuerpo erótico del hombre. Sin embargo, sería de temer que tal trabajo no alcanzara más que a *explicar* los textos recogidos, habría una bifurcación inevitable del proyecto: no pudiendo decirse, el placer entraría en la vía general de las motivaciones, *ninguna de las cuales podría ser definitiva* (si alego aquí algunos placeres de texto es siempre de paso, de una manera precaria, sin regularidad). En una palabra, tal trabajo no podría *escribirse*. No puedo más que *girar* alrededor del tema, y por lo tanto vale más hacerlo breve y solitariamente antes que colectiva e interminablemente; es mejor renunciar que efectuar el paso del *valor* —fundamento de la afirmación— a los *valores*, que son efectos de cultura.

Como criatura de lenguaje, el escritor está siempre atrapado en la guerra de las ficciones (de las hablas), en la que solamente es un juguete, puesto que el lenguaje que lo constituye (la escritura) está siempre fuera de lugar (es atópico). Por el simple efecto de la polisemia (estado rudimentario de la escritura), el compromiso combativo de una palabra literaria es, desde su origen, dudoso. El escritor está siempre sobre el trabajo ciego de los sistemas a la deriva; es un comodín, un maná, un grado cero, el muerto del *bridge*: necesario para el sentido (para el combate) pero en sí mismo privado de sentido fijo; su lugar, su *valor* (de cambio) varía según los movimientos de la historia, de los golpes tácticos de la lucha: se le exige todo y/o nada. Está fuera del intercambio, sumergido en el no beneficio, el *mushotoku zen*, sin deseo de tomar nada sino el goce perverso de las palabras (pero el

goce no es nunca un tomar: nada lo separa del *satori*, de la pérdida). Paradoja: esta gratuidad de la escritura (que se vincula por el goce con la gratuidad de la muerte) es silenciada por el escritor: se contracta, se musculiza, niega la deriva, reprime el goce: hay muy pocos que combaten a la vez la represión ideológica y la represión libidinal (aquella que el intelectual hace pesar sobre sí mismo: sobre su propio lenguaje).

Leyendo un texto mencionado por Stendhal (pero que no es suyo)^[7] reencuentro a Proust en un detalle minúsculo. El obispo de Lescars designa a la nieta de su gran vicario con una serie de apóstrofes preciosos (*mi nietecita, mi amiguita, mi linda morocha, ¡ah golosita!*) que resucitan en mí los cumplidos de las dos mensajeras del Gran Hotel de Balbec, Marie Geneste y Céleste Albaret, al narrador (*¡Oh!, diablito de cabellos de pájaro, ¡oh profunda malicia! ¡Ah juventud! ¡Ah hermosa piel!*). De la misma manera, en Flaubert, son los durazneros normandos en flor que leo a partir de Proust. Saboreo el reino de las fórmulas, el trastrueque de los orígenes, la desenvoltura que hace prevenir el texto anterior del texto ulterior. Comprendo que para mí la obra de Proust es la obra de referencia, la *mathesis* general, el *mandala* de toda la cosmogonía literaria, como lo eran las Cartas de Mme. de Sevigné para la abuela del narrador, las novelas de caballerías para Don Quijote, etc.; esto no quiere decir que sea un «especialista» en Proust: Proust es lo que me llega, no lo que yo llamo; no es una «autoridad», simplemente *un recuerdo circular*. Esto es precisamente el intertexto: la imposibilidad de vivir fuera del texto infinito, no importa que ese texto sea Proust, o el diario, o la pantalla televisiva: el libro hace el sentido, el sentido hace la vida.

Si usted clava un clavo en la madera, la madera resiste diferentemente según el lugar donde se lo clave: se dice que la madera no es isótropa. El texto tampoco es isótropo: los bordes, la fisura son imprevisibles. Así como la física (actual) debe ajustarse al carácter no-isótropo de ciertos ambientes, de ciertos universos, de la misma manera será necesario que el análisis estructural (la semiología) reconozca las menores resistencias, el dibujo irregular de sus venas.

Ningún objeto está en relación constante con el placer (Lacan a propósito de Sade). Sin embargo, para el escritor ese objeto existe: no es el lenguaje, es la lengua, la *lingua materna*. El escritor es aquel que juega con el cuerpo de su madre (reenvío a Pleynet sobre Lautréamont y sobre Matisse): para glorificarlo, embellecerlo, o para despedazarlo, llevarlo al límite de sólo aquello que del cuerpo puede ser reconocido: iría hasta el goce de una *desfiguración* de la lengua, y la opinión lanzará grandes gritos pues no quiere que se «desfigure la naturaleza».

Se diría que para Bachelard los escritores no han escrito nunca: por una extraña ablación son solamente leídos. Por eso ha podido fundar una pura crítica de lectura y la ha fundado en el placer: estamos comprometidos en una práctica homogénea (deslizante, eufórica, voluptuosa, unitaria, celebratoria), y esta práctica nos colma: *leer-soñar*. Con Bachelard es toda la poesía (como simple derecho de realizar el discontinuo en la literatura, el combate) la que pasa al crédito del Placer. Pero desde el momento en que la obra es percibida bajo las especies de una escritura, el placer rechina, el goce asoma y Bachelard se aleja.

Me intereso en el lenguaje porque me hiere o me seduce. ¿Hay en ello una erótica de clase? ¿Pero de qué clase? ¿La burguesa? La clase burguesa no posee ningún gusto por el lenguaje que a sus ojos no es siquiera lujo ni elemento de un arte de vivir (muerte de la «gran» literatura) sino solamente instrumento o decoración (fraseología). ¿La clase popular? En ella encontramos la desaparición de toda actividad mágica o poética: no hay más carnaval, no hay ya juego con las palabras: es el fin de las metáforas y el reino de los estereotipos impuestos por la cultura pequeñoburguesa. (La clase productora no tiene necesariamente el lenguaje de su papel, de su fuerza, de su virtud. Por lo tanto: disociación de las solidaridades, de las empatías, muy fuertes aquí como nulas allá. Crítica de la ilusión totalizante: no importa qué aparato unifica ante todo el lenguaje; pero no es necesario respetar el todo).

Queda un islote: el texto. ¿Delicias de casta, mandarinato? El placer tal vez, el goce no.

Estoy persuadido de que ninguna significancia (ningún goce) puede producirse en una cultura de masa (totalmente distinguible, como el agua del fuego, de la cultura de las masas) pues el modelo de esta cultura es pequeñoburgués. Lo propio de nuestra contradicción (histórica) es que la significancia (el goce) está enteramente refugiada en una alternativa excesiva: o bien en una práctica del mandarinato (alternativa de una *extenuación* de la cultura burguesa), o bien en una idea utópica (la de una cultura del porvenir, surgida de una revolución *radical, inaudita, imprevisible*, de la cual el que hoy escribe sólo sabe una cosa: que, tal como Moisés, no entrará en ella).

Carácter asocial del goce. Es la pérdida abrupta de la socialidad, y sin embargo no se produce subsecuentemente ninguna recaída sobre el sujeto (la subjetividad), la persona, la soledad: *todo* se pierde integralmente. Fondo extremo de la clandestinidad, negro cinematográfico.

Todos los análisis socioideológicos concluyen en el carácter deceptivo de la literatura (lo que les quita un poco de su pertenencia): en todo caso la obra sería finalmente escrita por un grupo socialmente decepcionado o impotente, fuera de combate por situación histórica, económica, política; la literatura sería la expresión de esta decepción. Estos análisis olvidan (y es normal puesto que son hermenéuticas fundadas en la investigación exclusiva del significado) el formidable reverso de la escritura: el goce, goce que puede explotar a través de los siglos fuera de ciertos textos, escritos sin embargo bajo el amparo de la más oscura y siniestra filosofía.

El lenguaje que hablo *en mí mismo* no es de mi tiempo; por naturaleza está fijado en la sospecha ideológica; es preciso entonces que luche con él. Escribo porque no quiero las palabras que encuentro: por sustracción. Y al mismo tiempo, este *penúltimo lenguaje* es el de mi placer: leo a lo largo de las noches a Zola, a Proust, a Verne, *Montecristo*, las *Memorias de un turista*, e incluso a veces a Julien Green. Éste es mi placer pero no mi goce. Mi goce sólo puede llegar con lo *nuevo absoluto* pues sólo lo nuevo trastorna (enferma) la conciencia (¿ocurre esto fácilmente?, no lo creo; nueve veces sobre diez lo nuevo no es más que el estereotipo de la novedad).

Lo Nuevo no es una moda, es un valor, fundamento de toda crítica: nuestra evaluación del mundo no depende ya, como en Nietzsche, al menos directamente, de la oposición entre lo *noble* y lo *vil*, sino de la oposición entre lo Antiguo y lo Nuevo (la erótica de lo Nuevo comenzó en el siglo XVIII: larga transformación en marcha). Para escapar a la alienación de la sociedad presente no existe más que este medio: *la fuga hacia delante*: todo lenguaje antiguo está inmediatamente comprometido, y todo lenguaje deviene antiguo desde el momento en que es repetido. El lenguaje encrático (el que se produce y se extiende bajo la protección del poder) es estatutariamente un lenguaje de repetición; todas las instituciones oficiales de lenguaje son máquinas repetidoras: las escuelas, el deporte, la publicidad, la obra masiva, la canción, la información, repiten siempre la misma estructura, el mismo sentido, a menudo las mismas palabras: el estereotipo es un hecho político, la figura mayor de la ideología. Por el contrario, lo Nuevo es el goce (Freud: «En el adulto, la novedad constituye siempre la condición del goce»). De esto proviene la configuración actual de las fuerzas: por un lado una chatura masiva (ligada a la repetición del lenguaje) —chatura fuera del goce pero no forzosamente fuera del placer—, y por el otro un arrebatado desesperado que puede ir hasta la destrucción del discurso: una tentativa por hacer resurgir históricamente el goce reprimido bajo el estereotipo.

La oposición (el cuchillo del valor) no se da necesariamente entre los contrarios consagrados, nombrados (el materialismo y el idealismo, el reformismo y la revolución, etc.), sino que se da *siempre y en todos lados* entre *la excepción y la regla*. La regla es el abuso, la excepción es el goce. Por ejemplo, en ciertos momentos es posible sostener la *excepción* de los Místicos. Todo, pero no la regla (la generalidad, el estereotipo, el idiolecto: el lenguaje consistente).

Sin embargo, se puede pretender lo contrario (de todas maneras no sería yo quien lo pretendiese): la repetición engendraría por sí misma el goce. Los ejemplos etnográficos abundan: ritmos obsesivos, músicas fascinadoras, letanías, ritos, *nembutsu* búdico, etcétera; repetir hasta el exceso es entrar en la pérdida, en el cero del significado. Pero para que la repetición sea erótica es preciso que sea formal, literal, y en nuestra cultura esta rígida repetición (excesiva) deviene excéntrica, desplazada hacia ciertas regiones marginales de la música. La forma bastarda de la cultura de masas es la repetición vergonzosa: se repiten los contenidos, los esquemas ideológicos, el pegoteo de las contradicciones, pero se varían las formas superficiales: nuevos libros, nuevas emisiones, nuevos films, hechos diversos pero siempre el mismo sentido.

En resumen, la palabra puede ser erótica bajo dos condiciones opuestas, ambas excesivas: si es repetida hasta el cansancio o, por el contrario, si es inesperada, succulenta por su novedad (en ciertos textos, las palabras *brillan*, son como apariciones que distraen, incongruentes —importa poco que puedan parecer pedantes—; personalmente me gusta esta frase de Leibniz: «[...] como si los relojes de bolsillo marcasen las horas por obra de cierta facultad *horodeíctica*, sin tener necesidad de engranajes, o como si los molinos triturasen el grano por una cualidad *fracturante* sin necesidad de muelas»). En ambos casos es la misma física del goce, el surco, la inscripción, la síncopa: tanto lo que es ahuecado, revuelto, como lo que estalla, desentona.

El estereotipo es la palabra repetida fuera de toda magia, de todo entusiasmo, como si fuese natural, como si por milagro esa palabra que se repite fuese adecuada en cada momento por razones diferentes, como si imitar pudiese no ser sentido como una imitación: palabra sin vergüenza que pretende la consistencia pero ignora su propia insistencia. Nietzsche ha hecho notar que la «verdad» no era más que la solidificación de antiguas metáforas. En ese sentido, el estereotipo es la vida actual de la «verdad», el rasgo palpable que hace transitar el ornamento inventado hacia la forma canónica, constrictiva, del significado. (Sería bueno imaginar una nueva ciencia lingüística que no estudiase ya el origen de las palabras, la etimología, ni su difusión, la lexicología, sino el progreso de su solidificación, su espesamiento a lo largo del discurso histórico; sin duda esta ciencia sería subversiva, manifestando, más que el origen de la verdad, su naturaleza retórica, lingüística).

La desconfianza con respecto al estereotipo (ligada al goce de la palabra nueva o del discurso insostenible) es un principio de inestabilidad absoluta que no respeta nada (ningún contenido, ninguna elección). La náusea llega en el momento en que el enlace de dos palabras importantes se sobrentiende. Y desde el momento en que una cosa está sobreentendida, la abandono: es el goce. ¿Provocación inútil? En la novela de Poe, Valdemar, el moribundo magnetizado, sobrevive catalépticamente gracias a la repetición de las preguntas que le son dirigidas («¿Duerme, Sr. Valdemar?»), pero esta supervivencia es insostenible: la falsa muerte, la muerte atroz, es aquella que no es un término, es lo interminable. («¡Por amor de Dios! ¡Rápido, rápido, hacedme dormir o despertadme! Les digo que estoy muerto»). El estereotipo es esta imposibilidad nauseabunda de morir.

En el campo intelectual la elección política es una detención del lenguaje, es por lo tanto un goce. Sin embargo, el lenguaje retoma su poder bajo su forma más consistente (el estereotipo político). Es necesario tragarse sin náuseas este lenguaje.

Otro goce (otros bordes): consiste en despolitizar lo que es aparentemente político y en politizar lo que aparentemente no lo es. Pero no, se politiza lo que *debe* serlo y nada más.

Nihilismo: «los fines superiores se desvalorizan». Es un momento inestable, amenazado, pues otros valores superiores tienden inmediatamente antes de que los primeros sean destruidos a tomar el primer puesto; la dialéctica no hace más que ligar posibilidades sucesivas: de ahí proviene la confusión en el seno mismo del anarquismo. ¿Cómo *instalar* la carencia de todo valor superior? ¿La ironía? La ironía proviene siempre de un lugar *seguro*. ¿La violencia? Es un valor superior y de los mejor codificados. ¿El goce? Sí, en tanto no sea dicho, convertido en doctrina. El nihilismo más consecuente es tal vez aquel que se *enmascara*: de una manera *interior* a las instituciones, a los discursos conformistas, a las finalidades aparentes.

A me confía que no soportaría el desenfreno de su madre pero que sí lo aceptaría en su padre, y agrega: ¿es extraño, no? Bastaría un solo nombre para acabar con su sorpresa: ¡el *Edipo*! En mi opinión A está muy cerca del texto, pues, como el texto, *tampoco da los nombres* o borra los que existen; el texto no dice (¿con qué *dudosa* intención?): el marxismo, el brechtismo, el capitalismo, el idealismo, el Zen, etc.; *el Nombre no viene a los labios*, está fragmentado en prácticas, en palabras que no son Nombres. Impulsándose hacia los límites del decir, en una *mathesis* del lenguaje que no quiere ser confundida con la ciencia, el texto deshace la nominación, y esta defección lo acerca al goce.

En un texto antiguo que acabo de leer (un episodio de la vida eclesiástica relatado por Stendhal), se suceden los alimentos nombrados: leche, tartas, queso a la crema de Chantilly, confituras de Bar, naranjas de Malta, fresas con almíbar. ¿Es un placer de pura representación (sólo experimentado por el lector goloso)? Pero a mí no me gustan la leche ni los alimentos azucarados, y me proyecto muy poco en el detalle de estas comidas infantiles. Aquí ocurre otra cosa relacionada sin duda con otro sentido de la palabra «representación». Cuando en un debate alguien *representa* algo a su interlocutor no hace más que alegar el *último estado* de la realidad, lo inmanejable que hay en ella. De la misma manera, tal vez, el novelista, al citar, nombrar, notificar la comida (tratándola como notable), impone al lector el último estado de la materia, lo que en ella no puede ser sobrepasado, dejado de lado (aunque no es el mismo caso de los nombres citados anteriormente: *marxismo*, *idealismo*, etc.). ¡*Es eso!* Este grito no debe ser entendido como una iluminación de la inteligencia sino como el límite mismo de la nominación, de la imaginación. En resumen, habría dos realismos: el primero descifra lo «real» (lo que se demuestra pero no se ve); el segundo dice la «realidad» (lo que se ve pero no se demuestra); la novela, que puede mezclar los dos realismos, agrega a lo inteligible de lo «real» la cola fantasmática de la «realidad»: sorpresa por que se comiese en 1791 una «ensalada de naranjas al ron», como en nuestros actuales restaurantes: esbozo de inteligible histórico y empecinamiento de la cosa (la naranja, el ron) por *estar allí*.

Según parece, un francés de cada dos no lee, la mitad de Francia está privada, se priva del placer del texto. Generalmente se deplora esta desgracia nacional desde un punto de vista humanista, como si despreciando el libro los franceses renunciases solamente a un bien moral, a un valor noble. Sería mejor hacer la sombría, la estúpida y trágica historia de todos los placeres objetados y reprimidos en las sociedades: hay un oscurantismo del placer.

Aun si reubicamos el placer del texto en el campo de su teoría y no en el de su sociología (lo que lleva aquí a un discurso particular aparentemente privado de todo alcance nacional o social), sigue siendo una alienación política la que está en cuestión: la preclusión del placer (y mucho más del goce) en una sociedad trabajada por dos morales: una moral mayoritaria, de la mediocridad; la otra, grupuscular, del rigor (político y/o científico). Se diría que la idea de placer ya no halaga a nadie. Nuestra sociedad parece a la vez tranquila y violenta, pero sin lugar a dudas es frígida.

La muerte del Padre suprimió muchos de los placeres de la literatura. ¿Si ya no hay Padre para qué seguir contando historias? ¿Todo relato no se vincula al Edipo? ¿Contar no es siempre buscar el origen, decir sus querellas con la Ley, entrar en la dialéctica del enternecimiento y del odio? Hoy día se balancean de una misma manera el Edipo y el relato: no se ama, no se teme, no se cuenta más. Como ficción, el Edipo servía para algo, para hacer buenas novelas, para narrar bien (esto fue escrito después de ver *City girl*, de Murnau).

Muchas lecturas son perversas, lo que implica una escisión. De la misma manera que el niño sabe que la madre no tiene pene y sin embargo cree que ella posee uno (Freud ha mostrado la rentabilidad de esta economía), el lector puede decir en todo momento: *sé muy bien que no son más que palabras, pero de todas maneras...* (me conmuevo como si estas palabras enunciaran una realidad). De todas las lecturas, la lectura trágica es la más perversa: obtengo placer escuchándome contar una historia *cuyo final conozco*: sé y no sé, hago frente a mí mismo como si no supiese: sé muy bien que Edipo será descubierto, que Danton será guillotinado, *pero de todas maneras...* En relación con la historia dramática —aquella en la que se ignora el final— hay desaparición del placer y progresión del goce (en la cultura de masa actual, donde se efectúa un gran consumo de «dramáticas», hay por lo tanto poco goce).

Proximidad (¿identidad?) del goce y del miedo. Lo que repugna en esta vinculación no es tanto la idea de que el miedo es un sentimiento desagradable —idea banal— sino que es un sentimiento *mediocrementemente indigno*; es el sentimiento descartado en todas las filosofías (salvo, creo, Hobbes: «la única pasión de mi vida ha sido el miedo»); la locura no lo tiene nunca en cuenta (salvo tal vez la locura pasada de moda: *El Horla*), y esto le impide ser moderno: es una negación de la transgresión, una locura que deja en plena conciencia. Por una última fatalidad, el sujeto que tiene miedo permanece siendo siempre un sujeto; tal vez pueda ser remplazado por la neurosis (se habla entonces de *angustia*, palabra noble, científica: pero el miedo no es la angustia).

Estas mismas razones acercan el miedo al goce: el miedo es la clandestinidad absoluta no porque sea «inconfesable» (todavía hoy día es difícilmente confesable), sino porque escindiendo al sujeto, pero *dejándolo intacto*, no tiene a su disposición más que significantes *similares*: el lenguaje delirante no es posible para quien lo escucha nacer en él. «Escribo para no volverme loco», decía Bataille —queriendo decir que escribía la locura—; pero ¿quién podría decir: «Escribo para no tener miedo»? ¿Quién podría escribir el miedo (lo que no quiere decir narrarlo)? El miedo no expulsa ni reprime ni realiza la escritura: gracias a la más inmóvil de las contradicciones, la escritura y el miedo coexisten separados.

(Sin hablar del caso en el que *escribir da miedo*).

Un día, a medias dormido sobre el asiento de un bar, intentaba por juego enumerar todos los lenguajes que entraban en mi audición: músicas, conversaciones, ruidos de sillas de vasos, toda una estereofonía cuyo lugar ejemplar es una plaza de Tánger (descrita por Severo Sarduy). Todo esto hablaba en mí (es bien conocido), y esta palabra llamada «interior» era muy semejante al ruido de la plaza, a esa gradación de voces que me venían del exterior: yo mismo era un lugar público, un *suk*^[8]; pasaban en mí las palabras, los trozos de sintagmas, los finales de fórmulas, y *ninguna frase se formaba*, como si ésa hubiese sido la ley de ese lenguaje. Esta palabra, muy cultural y muy salvaje a la vez, era sobre todo lexical, esporádica, constituía en mí, a través de su flujo aparente, un discontinuo definitivo: esta *no-frase* no era algo informe que no poseyese el poder de acceder a la frase, que fuese algo *antes* de la frase, era más bien algo que eterna, soberbiamente, está *fuera de la frase*. En ese momento, virtualmente, se desplomaba toda esa lingüística que sólo cree en la frase y que siempre ha atribuido una exorbitante dignidad a la sintaxis predicativa (como forma de una lógica, de una racionalidad); recordé este escándalo científico: no existe ninguna gramática locutiva (gramática de lo que se habla y no de lo que se escribe, y para comenzar: gramática del francés hablado). Estamos entregados a la frase (y de allí a la fraseología).

La Frase es jerárquica: implica sujeciones, subordinaciones, reacciones internas. De ahí proviene su forma acabada, pues ¿cómo una jerarquía podría permanecer abierta? La Frase está acabada, es precisamente ese lenguaje que está acabado. En esto la práctica difiere de la teoría. La teoría (Chomsky) dice que la frase es en derecho infinita (infinitamente catalizable), pero la práctica obliga siempre a terminar la frase. «Toda actividad ideológica se presenta bajo la forma de enunciados composicionalmente acabados». También podemos tomar esta proposición de Julia Kristeva en su reverso: todo enunciado acabado corre el riesgo de ser ideológico. En efecto, es el poder de acabamiento el que define la maestría frástica y marca con una destreza suprema costosamente adquirida, conquistada, a los agentes de la Frase. El profesor es alguien que termina sus frases. El político entrevistado se preocupa visiblemente por imaginar un final a su frase: ¿y si olvidara lo que tiene que decir? ¡Toda su política se vería perjudicada! ¿Y el escritor? Valéry decía: «No se piensan palabras, solamente se piensan frases». Lo decía porque era escritor. Y precisamente se llama escritor no a quien expresa su pensamiento, su pasión o su imaginación mediante frases sino a *quien piensa frases*: un Piensa-Frases (es decir: ni totalmente un pensador ni totalmente un fraseador).

El placer de la frase es muy cultural. El artefacto creado por los retóricos, los gramáticos, los lingüistas, los maestros, los escritores, los padres, este artefacto es imitado de manera más o menos lúdica; se juega con un objeto excepcional del que la lingüística ha señalado su carácter paradójico: inmutablemente estructurado y sin embargo infinitamente renovable: algo así como el juego de ajedrez.

¿A menos que para ciertos perversos la frase sea un *cuerpo*?

Placer del texto. Clásicos. Cultura (cuanto más cultura, más grande y diverso será el placer). Inteligencia. Ironía. Delicadeza. Euforia. Maestría. Seguridad: arte de vivir. El placer del texto puede definirse por una práctica (sin ningún riesgo de represión): lugar y tiempo de lectura: casa, provincia, comida cercana, lámpara, familia —allí donde es necesaria—, es decir, a lo lejos o no (Proust en el escritorio perfumado por las flores de iris), etc. Extraordinario refuerzo del yo (por el fantasma); inconsciente acolchado. Este placer puede ser *dicho*: de aquí proviene la crítica.

Textos de goce. El placer en pedazos; la lengua en pedazos; la cultura en pedazos. Los textos de goce son perversos en tanto están fuera de toda finalidad imaginable, incluso la finalidad del placer (el goce no obliga necesariamente al placer, incluso puede aparentemente aburrir). Ninguna justificación es posible, nada se reconstituye ni se recupera. El texto de goce es absolutamente intransitivo. Sin embargo la perversión no es suficiente para definir al goce, es su extremo quien puede hacerlo: extremo siempre desplazado, vacío, móvil, imprevisible. Este extremo garantiza el goce: una perversión a medias se embrolla rápidamente en un juego de finalidades subalternas: prestigio, ostentación, rivalidad, discurso, necesidad de mostrarse, etc.

Todo el mundo puede testimoniar que el placer del texto no es seguro: nada nos dice que el mismo texto nos gustará por segunda vez; es un placer que fácilmente se disuelve, se disgrega por el humor, el hábito, la circunstancia, es un placer precario (obtenido gracias a una plegaria silenciosa dirigida a las Ganas de sentirse bien y que estas Ganas pueden revocar); de ahí proviene la imposibilidad de hablar de ese texto desde el punto de vista de la ciencia positiva (su jurisdicción es la de la ciencia crítica: el placer como principio crítico).

El goce del texto no es precario, es peor, es precoz; no se produce en el tiempo justo, no depende de ninguna maduración. Todo se realiza de una vez y este arrebatado es evidente en la pintura actual: desde el momento en que es comprendida, el principio de la pérdida se vuelve ineficaz, es necesario pasar a otra cosa. Todo se juega, se goza, *en la primera mirada*.

El texto es (debería ser) esa persona audaz que muestra su trasero al *Padre Político*.

¿Por qué en tantas obras históricas, novelescas, biográficas, hay un placer en ver representada la «vida cotidiana» de una época, de un personaje? ¿Por qué esta curiosidad por los detalles: horarios, hábitos, comidas, casa, vestidos, etc.? ¿Es por el gusto fantasmático de la «realidad» (la materialidad misma del «eso ha sido»)? ¿Y no es el fantasma mismo el que convoca el «detalle», la escena minúscula, privada, en la que puedo fácilmente tomar mi lugar? En resumen, habría «pequeños histéricos» (esos lectores) que obtendrían goce de un singular teatro: no el de la grandeza sino el de la mediocridad (¿si es que hay sueños, fantasmas de mediocridad?).

De esta manera es imposible imaginar notación más tenue, más insignificante que la del «tiempo que hace» (que hacía), y sin embargo... el otro día, intentando leer a Amiel, irritación porque el virtuoso editor (todavía hay quien precluye el placer), creyendo hacer un bien, suprime del Diario los detalles cotidianos, el tiempo que hacía al borde del lago de Ginebra, y conserva las insípidas consideraciones morales: sin embargo sería ese tiempo el que no habría envejecido, y no la filosofía de Amiel.

El arte parece comprometido históricamente, socialmente. Por eso el artista se esfuerza por destruirlo.

Veo tres formas en este esfuerzo. El artista puede pasar a otro significante: si es escritor hacerse cineasta, pintor, o, por el contrario, si es pintor, cineasta, o desarrollar interminables discursos críticos sobre el cine, la pintura, reducir voluntariamente el arte a su crítica. El artista puede también dejar la escritura y someterse a la significancia de la misma, hacerse sabio, teórico intelectual, hablar para siempre desde una zona moral limpia de toda sensualidad de lenguaje; puede también anularse, dejar de escribir, cambiar de oficio, de deseo.

La desgracia es que esta destrucción es siempre inadecuada; o bien se hace desde el exterior del arte y por lo tanto se vuelve no pertinente, o bien la destrucción consiente en permanecer en la práctica del arte y en consecuencia se ofrece rápidamente a la recuperación (la vanguardia, ese lenguaje rebelde que va a ser recuperado). La incomodidad de esta alternativa proviene de que la destrucción del discurso no es un término dialéctico sino *un término semántico*: la destrucción se ubica dócilmente bajo el gran mito semiológico del *versus* (*blanco versus negro*); de esta manera, la destrucción del arte está condenada sólo a las formas *paradojales* (aquellas que van literalmente contra la *doxa*): los dos ejes del paradigma están pegados uno al otro de una manera finalmente cómplice: hay un acuerdo estructural entre las formas contestatarias y las formas cuestionadas.

(Inversamente, entiendo por *subversión sutil* aquella que no se interesa directamente en la destrucción, esquivo el paradigma y busca *otro* término: un tercer término que sin embargo no sea un término de síntesis sino un término excéntrico, inaudito. ¿Un ejemplo? Tal vez Bataille, que frustra el término idealista por un materialismo *inesperado* donde ocupan su lugar el vicio, la devoción, el juego, el erotismo imposible, etc.; de esta manera, Bataille no opone al pudor la libertad sexual, sino... *la risa*).

El texto de placer no es forzosamente aquel que relata placeres; el texto de goce no es nunca aquel que cuenta un goce. El placer de la representación no está ligado a su objeto: la pornografía no es *segura*. En términos zoológicos se dirá que el lugar del placer textual no es la relación de la copia y del modelo (relación de imitación), sino solamente la del engaño y la copia (relación de deseo, de producción).

Por otra parte sería necesario distinguir entre la *figuración* y la *representación*.

La figuración sería el modo de aparición del cuerpo erótico (no importa la forma o grado) en el perfil del texto. Por ejemplo: el autor puede aparecer en su texto (Genet, Proust) pero no bajo las especies de la biografía directa (lo que excedería al cuerpo, daría un sentido a la vida, forjaría un destino). O también: se puede concebir deseo por un personaje de novela (por pulsiones fugitivas). O incluso: el texto mismo, estructura diagramática y no imitativa, puede desplegarse bajo forma de cuerpo, disociado en objetos fetiches, en lugares eróticos. Todos estos movimientos dan testimonio de una *figura* del texto necesaria para el goce de la lectura. Por este mismo hecho, y mucho más que el texto, el film será siempre *con toda seguridad* figurativo aunque no represente nada (por lo que de todas maneras vale la pena realizarlo).

La representación sería una *figuración inflada*, cargada de múltiples sentidos pero donde está ausente el sentido del deseo: un espacio de justificaciones (realidad, moral, verosimilitud, legibilidad, verdad, etc.). Veamos un texto de pura representación: Barbey d'Aurevilly escribe de la virgen de Memling: «Está erguida, perpendicularmente presentada. Los seres puros son erguidos. Las mujeres castas se reconocen en el talle y el movimiento, las voluptuosas se deslizan lánguidamente y se inclinan casi a punto de caer». Adviertan al pasar que el procedimiento representativo pudo engendrar tanto un arte (la novela clásica) como una «ciencia» (la grafología que, por ejemplo, de la voluptuosidad de una carta concluye la sensualidad del redactor), y que sin sofisticación alguna es justo clasificarlo como inmediatamente ideológico (por la proyección histórica de su significación). Es cierto que a menudo la representación toma como objeto de imitación al deseo mismo, pero entonces ese deseo no sale del marco, del cuadro, circula entre los personajes y si hay un receptor ese receptor permanece interior a la ficción (se podrá decir en consecuencia que toda semiótica que retiene al deseo encerrado en la configuración de los actuantes, por nueva que sea, es una semiótica de la representación. La representación es precisamente eso: cuando nada sale, cuando nada salta fuera del marco, del cuadro, del libro, de la pantalla).

Apenas se ha dicho algo sobre el placer del texto, en cualquier parte aparecen dos gendarmes preparados para caernos encima: el gendarme político y el gendarme psicoanalítico: futilidad y/o culpabilidad, el placer es ocioso o vano, es una idea de clase o una ilusión.

Vieja, muy vieja tradición: el hedonismo ha sido reprimido por casi todas las filosofías, sólo entre los marginados se encuentra la reivindicación hedonista: Sade, Fourier, para Nietzsche mismo el hedonismo es un pesimismo. El placer es siempre decepcionado, reducido, desinflado en provecho de los valores fuertes, nobles: la Verdad, la Muerte, el Progreso, la Lucha, la Alegría, etc. Su rival victorioso es el Deseo: se nos habla continuamente del Deseo pero nunca del Placer, el Deseo tendría una dignidad epistémica pero el Placer no. Se diría que la Sociedad (la nuestra) rechaza (y acaba por ignorar) de tal manera el goce que no puede sino producir epistemologías de la Ley (y de su impugnación), nunca de su ausencia, o mejor: de su nulidad. Es curiosa esta permanencia filosófica del Deseo (en tanto nunca es satisfecho): ¿esta palabra no denotaría una «idea de clase»? (Presunción de una prueba bastante grosera pero sin embargo bastante notoria: lo «popular» no conoce el Deseo, sólo placeres).

Los libros llamados «eróticos» (es necesario agregar: los comunes, para exceptuar a Sade y algún otro) *representan* no tanto la escena erótica sino su expectación, su preparación, su progresión: es en esto que resultan «excitantes», y por supuesto cuando la escena llega hay decepción, deflación. Dicho de otra manera, son libros del Deseo, no del Placer. O dicho con malicia, ponen en escena el Placer tal como lo ve el psicoanálisis. Un mismo sentido dice tanto aquí como allá que *todo esto es bien decepcionante*.

(El monumento psicoanalítico debe ser atravesado, no rodeado, como las calles admirables de una gran ciudad, calles a través de las cuales se puede jugar, soñar, etc.: es una ficción).

Parece que existiría una mística de Texto. Por el contrario, todo el esfuerzo consiste en materializar el placer del texto, en hacer del texto *un objeto de placer como cualquier otro*. Es decir: ya sea vinculando el texto de los «placeres» de la vida (una comida, un jardín, un encuentro, una voz, un momento, etc.) al catálogo personal de nuestras sensualidades, o ya sea abriendo mediante el texto la brecha del goce, de la gran pérdida subjetiva, identificando ese texto a los momentos más puros de la perversión, a sus lugares clandestinos. Lo importante es igualar el campo del placer, abolir la falsa oposición entre vida práctica y vida contemplativa. El placer del texto es una reivindicación dirigida justamente contra la separación del texto, pues lo que el texto dice a través de la particularidad de su nombre es la ubicuidad del placer, la atopía del goce.

Idea de un libro (de un texto) donde sería trazada, tejida, de la manera más personal, la relación de todos los goces: los de la «vida» y los del texto, donde una misma anamnesis recogería la lectura y la aventura.

Imaginar una estética (si la palabra no está demasiado devaluada) fundada hasta el final (completamente, radicalmente, en todos los sentidos) en el *placer del consumidor*, fuese quien fuese, pertenezca a la clase o al grupo que sea, sin consideración de culturas y de

lenguajes: las consecuencias serían enormes, tal vez incluso desgarradoras (Brecht ha comenzado a elaborar tal estética del placer; de todas sus propuestas es la que se olvida más a menudo).

El sueño permite, sostiene, retiene y saca a la luz una extrema fineza de sentimientos morales, a veces incluso metafísicos, el sentido más sutil de las relaciones humanas, de las diferencias refinadas, un sabor de alta civilización, en resumen, una lógica *consciente*, articulada con una delicadeza inaudita que sólo un vigilante trabajo podría conseguir. Brevemente, el sueño hace hablar a *todo lo que en mí no es extraño, extranjero*: es una anécdota incivil hecha con sentimientos muy civilizados (el sueño sería *civilizador*).

A menudo el goce pone en escena este diferencial (Poe), pero también puede dar la figura contraria (aunque también escindida): una anécdota muy legible con sentimientos *imposibles* (*Madame Edwarda*, de Bataille).

¿Puede haber alguna relación entre el placer del texto y las instituciones del texto? Muy poca. La teoría del texto postula el goce pero tiene poco porvenir institucional en tanto funda en su cumplimiento exacto, su asunción, una práctica (la del escritor) y no una ciencia, un método, una investigación, una pedagogía. Por sus mismos principios esta teoría sólo puede producir teóricos o prácticos escritores y no especialistas (críticos, investigadores, profesores, estudiantes). No es solamente el carácter fatalmente metalingüístico de toda investigación institucional lo que traba la escritura del placer textual, ocurre también que actualmente somos incapaces de concebir una verdadera ciencia del devenir (la única que podría reunir nuestro placer sin disfrazarlo de una tutela moral): «[...] no somos lo bastante *sutiles* para percibir el *flujo* probablemente *absoluto* del *devenir*; lo *permanente* no existe más que gracias a nuestros groseros órganos que resumen y reúnen las cosas en planos comunes, mientras que nada existe *bajo esta forma*. El árbol es a cada instante una cosa nueva; afirmamos la *forma* porque no aprehendemos la sutileza de un movimiento absoluto» (Nietzsche).

El Texto sería también ese árbol cuya nominación (provisoria) debemos a la grosería de nuestros órganos. Seríamos científicos por falta de sutileza.

¿Qué es la significancia? Es el sentido *en cuanto es producido sensualmente*.

Lo que se trata de establecer desde diversas perspectivas es una teoría materialista del sujeto. Esta investigación puede pasar por tres estados: primero, retomando una antigua vía psicológica, puede criticar cruelmente las ilusiones con las que se rodea el sujeto imaginario (los moralistas clásicos han sobresalido en este tipo de crítica); en seguida —o al mismo tiempo— puede ir más lejos y admitir la escisión vertiginosa del sujeto descrito como pura alternancia, la del cero y de su desaparición (esto interesa puesto que, sin poder decirse en el texto, el goce hace pasar en él el estremecimiento de su anulación); por fin, puede generalizar el sujeto («alma múltiple», «alma mortal») —lo que no quiere decir masificarlo, colectivizarlo—; y aquí reencontramos siempre el texto, el placer, el goce: «¿No se tiene derecho a preguntar *quién* es el que interpreta? Es la interpretación misma, forma de la voluntad de poder, la que existe (no como un “ser” sino como un proceso, un devenir) como pasión» (Nietzsche).

Entonces tal vez el sujeto reaparece pero no ya como ilusión sino como *ficción*. Es posible obtener un cierto placer de una manera de imaginarse como *individuo*, de inventar una de las más raras y últimas ficciones: lo ficticio de la identidad. Esta ficción no es ya la ilusión de una unidad, es por el contrario el teatro de sociedad donde hacemos comparecer a nuestro plural: nuestro placer es *individual*, pero no personal.

Cada vez que intento «analizar» un texto que me ha dado placer no es mi «subjetividad» la que reencuentro, es mi «individuo», el dato básico que separa mi cuerpo de los otros cuerpos y hace suyo su propio sufrimiento, su propio placer: es mi cuerpo de goce el que reencuentro. Y ese cuerpo de goce es también *mi sujeto histórico*, pues es al término de una combinatoria muy fina de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educación, clase social, configuración infantil, etc.) que regulo el juego contradictorio del placer (cultural) y del goce (no cultural) y que me escribo como un sujeto actualmente mal ubicado, llegado demasiado tarde o demasiado temprano (este *demasiado* no designa una pena ni una falta ni una desgracia sino solamente convoca un *lugar nulo*): sujeto anacrónico, a la deriva.

Se podría imaginar una tipología de los placeres de lectura —o de los lectores de placer—; esta tipología no podría ser sociológica, pues el placer no es un atributo del producto ni de la producción; sólo podría ser psicoanalítica comprometiendo la relación de la neurosis lectora con la forma alucinada del texto. El fetichista acordaría con el texto cortado, con la parcelación de las citas, de las fórmulas, de los estereotipos, con el placer de las palabras. El obsesivo obtendría la voluptuosidad de la letra, de los lenguajes segundos, excéntricos, de los metalenguajes (esta clase reuniría a todos los logófilos, lingüistas, semióticos, filólogos, todos aquellos para quienes el lenguaje *vuelve*). El paranoico consumiría o produciría textos sofisticados, historias desarrolladas como razonamientos, construcciones propuestas como juegos, como exigencias secretas. En cuanto al histérico (tan contrario al obsesivo), sería aquel que toma al texto por *moneda contante y sonante*, que entra en la comedia sin fondo, sin verdad, del lenguaje, aquel que no es el sujeto de ninguna mirada crítica y *se arroja* a través del texto (que es una cosa totalmente distinta a proyectarse en él).

Texto quiere decir *Tejido*; pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido —esa textura—, el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña).

Aunque la teoría del texto haya específicamente designado la significancia (en el sentido que Julia Kristeva ha dado a esta palabra) como lugar del goce, aunque haya afirmado el valor erótico y crítico de la práctica textual, estas propuestas son a menudo olvidadas, reprimidas, ahogadas. Y sin embargo: ¿el materialismo radical hacia el cual tiende la teoría es concebible sin el pensamiento del placer, del goce? ¿Los raros materialistas del pasado —cada uno a su manera—, Epicuro, Diderot, Sade, Fourier, no han sido todos eudemonistas declarados?

Sin embargo, el lugar del placer en una teoría del texto no es seguro. Simplemente llega un día en que se siente la urgencia de descentrar un poco la teoría, de desplazar el discurso en tanto el idiolecto que se repite toma consistencia y es conveniente someterlo al sacudón de un cuestionamiento. Como nombre trivial, indigno (¿quién, sin reír, se llamaría hoy hedonista?), puede perturbar el retorno del texto a la moral, a la verdad: a la moral de la verdad: es un indirecto, un «descentrador» si se puede decir, sin el cual la teoría del texto volvería a convertirse en un sistema centrado, una filosofía del sentido.

No se puede decir nunca de manera suficiente la fuerza de *suspensión* del placer: es una verdadera *epojé*, una detención que fija desde lejos todos los valores admitidos (admitidos por sí mismos). El placer es un *neutro* (la forma más perversa de lo demoniaco).

O al menos, lo que el placer suspende es el valor *significado*: la (buena) Causa. «Darmes, un limpiapisos al que juzgan en este momento por haber intentado asesinar al rey, está redactando sus ideas políticas [...]; lo que vuelve una y otra vez bajo la pluma de Darmes es la aristocracia, que escribe *haristokrasia*. La palabra, escrita de esta manera, es bastante terrible...». Víctor Hugo (*Piedras*) aprecia vivamente la extravagancia del significante; sabe también que este pequeño orgasmo ortográfico proviene de las «ideas» de Darmes: sus ideas, es decir, sus valores, su fe política, la evaluación que hace de un mismo movimiento: escribir, nombrar, desortografiar y vomitar. Sin embargo, ¿qué aburrido debía ser el panfleto político de Darmes!

El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante.

Si fuese posible imaginar una estética del placer textual sería necesario incluir en ella la *escritura en alta voz*. Esta escritura vocal (que no es la palabra) no es practicada, pero es sin duda la que recomendaba Artaud y la que solicita Sollers. Hablemos de ella como si existiese.

En la antigüedad, la retórica comprendía una parte que ha sido olvidada, censurada por los comentaristas clásicos: la *actio*, conjunto de recetas específicas para permitir la exteriorización corporal del discurso: se trataba de un «teatro de la expresión», el orador-comediante «expresando» su indignación, su compasión, etc. La *escritura en alta voz* no es expresiva, deja la expresión al fenotexto, al código regular de la comunicación. La *escritura en alta voz* pertenece al genotexto, a la significancia, es sostenida no por las inflexiones dramáticas, las entonaciones malignas, los acentos complacientes, sino por el *tono* de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje y que, como la dicción, puede también ser la materia de un arte: el arte de conducir el cuerpo (de allí proviene su importancia en los teatros de Extremo Oriente). Considerando los sonidos de la lengua, *la escritura en alta voz* no es fonológica sino fonética, su objetivo no es la claridad de los mensajes, el teatro de las emociones; lo que busca (en una perspectiva de goce) son los incidentes pulsionales, el lenguaje tapizado de piel, un texto donde se pudiese escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, de la lengua, no la del sentido, la del lenguaje. Un cierto arte de la melodía puede dar idea de esta escritura vocal, pero como la melodía está muerta, tal vez sea en el cine donde pueda encontrársela con mayor facilidad. En efecto, es suficiente que el cine tome *de muy cerca* el sonido de la palabra (es en suma la definición generalizada del «tono» de la escritura) y haga escuchar en su materialidad, en su sensualidad, la respiración, la aspereza, la pulpa de los labios, toda una presencia del rostro humano (que la voz, que la escritura sean frescas, livianas, lubricadas, finamente granuladas y vibrantes como el hocico de un animal), para que logre desplazar el significado muy lejos y meter, por decirlo así, el cuerpo anónimo del actor en mi oreja: allí rechina, chirría, acaricia, raspa, corta: goza.

Lección inaugural

de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France,
pronunciada el 7 de enero de 1977

Debería sin duda interrogarme en principio acerca de las razones que han podido inclinar al Collège de France a recibir a un sujeto incierto, en el cual cada atributo se halla de algún modo combatido por su contrario. Ya que si mi carrera ha sido universitaria, no poseo sin embargo los títulos que conceden ordinariamente acceso a esta carrera. Y si es cierto que he querido desde hace tiempo inscribir mi trabajo en el campo de la ciencia, literaria, lexicológica y sociológica, me es preciso reconocer por cierto que no he producido sino ensayos, género ambiguo donde la escritura disputa con el análisis. Y si es igualmente cierto que he ligado muy tempranamente mi investigación con el nacimiento y el desarrollo de la semiótica, no lo es menos que poseo escasos derechos para representarla, dado que he estado inclinado a desplazar su definición —apenas me parecía constituida—, y a apoyarme en las fuerzas excéntricas de la modernidad, más cerca de la revista *Tel Quel* que de las numerosas revistas que en el mundo atestiguan acerca del vigor de la investigación semiológica.

Es pues manifiestamente un sujeto impuro el que es acogido en una casa donde reinan la ciencia, el saber, el rigor y la invención disciplinada. Igualmente, ya sea por prudencia o por esa disposición que a menudo me impulsa a salir de un aprieto intelectual mediante una interrogación planteada según mi propio gusto, me desviaré por las razones que han conducido al Collège de France a recibirme —puesto que a mis ojos son inciertas—, para referirme a las que constituyen para mí, y con respecto a mi ingreso en este lugar, más una alegría que un honor, porque si el honor puede ser inmerecido, la alegría nunca lo es. Alegría de reencontrar aquí el recuerdo o la presencia de autores queridos y que han enseñado o enseñan en el Collège de France: en primer lugar, por cierto, Michelet, al que le debo haber descubierto, desde el origen de mi vida intelectual, el sitio soberano de la Historia entre las ciencias antropológicas, así como la fuerza de la escritura cuando el saber acepta comprometerse con ella. Luego, más cerca de nosotros, Jean Baruzi y Paul Valéry, cuyos cursos seguí en este mismo salón cuando yo era adolescente; después, más próximos todavía, Maurice Merleau-Ponty y Émile Benveniste. Y en cuanto al presente, se me permitirá exceptuar de la discreción en que la amistad debe mantenerlo innombrado a Michel Foucault, a quien me vinculan el afecto, la solidaridad intelectual y la gratitud, ya que fue él quien tuvo a bien presentar a la asamblea de profesores esta cátedra y su titular.

Otra alegría me embarga hoy, más grave en tanto más responsable: la de ingresar en un lugar al que rigurosamente puede designarse como *fuera del poder*. Puesto que, si se me permite interpretar a mi vez al Collège, diría que, en el orden de las instituciones, es como una de las últimas astucias de la historia. El honor es generalmente un desecho del poder; aquí es su sustracción, la parte intocada: el profesor no tiene aquí otra actividad que la de investigar y hablar —permítanme decirlo de buena gana: soñar en voz alta su investigación—, y no la de juzgar, elegir, promover, someterse a un saber dirigido. Privilegio enorme y casi injusto en el momento en que la enseñanza de las letras se halla desgarrada hasta la fatiga entre las presiones de la demanda tecnocrática y el deseo revolucionario de sus estudiantes. Sin duda, enseñar, hablar simplemente, fuera de toda sanción institucional, no es una actividad que se encuentre por derecho pura de todo poder: el poder (la *libido dominandi*) está allí, agazapado en todo discurso que se sostenga

así fuere a partir de un lugar fuera del poder. Y cuanto más libre sea esta enseñanza, más aún resulta necesario preguntarse en qué condiciones y según qué operaciones puede el discurso desprenderse de todo querer-asir. Esta interrogante constituye para mí el proyecto profundo de la enseñanza que hoy se inaugura.

En efecto, aquí se tratará del poder, indirecta pero obstinadamente. La «inocencia» moderna habla del poder como si fuera uno: de un lado los que lo poseen, del otro los que no lo tienen; habíamos creído que el poder era un objeto ejemplarmente político, y ahora creemos que es también un objeto ideológico, que se infiltra hasta allí donde no se lo percibe a primera vista —en las instituciones, en las enseñanzas—, pero que en suma es siempre uno. Pero ¿y si el poder fuera plural, como los demonios? «Mi nombre es Legión», podría decir: por doquier y en todos los rincones, jefes, aparatos, masivos o minúsculos, grupos de opresión o de presión; por doquier voces «autorizadas», que se autorizan para hacer escuchar el discurso de todo poder: el discurso de la arrogancia. Adivinamos entonces que el poder está presente en los más finos mecanismos del intercambio social: no sólo en el Estado, las clases, los grupos, sino también en las modas, las opiniones corrientes, los espectáculos, los juegos, los deportes, las informaciones, las relaciones familiares y privadas, y hasta en los accesos liberadores que tratan de impugnarlo: llamo discurso de poder a todo discurso que engendra la falta, y por ende la culpabilidad del que lo recibe. Algunos esperan de nosotros, intelectuales, que actuemos en toda ocasión contra el Poder; pero nuestra verdadera guerra está en otra parte, está contra los poderes; no se trata de un combate fácil porque, plural en el espacio social, el poder es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico: expulsado, extenuado aquí, reaparece allá; jamás perece: hecha una revolución para destruirlo, prontamente va a revivir y a rebrotar en el nuevo estado de cosas. La razón de esta resistencia y de esta ubicuidad es que el poder es el parásito de un organismo transocial, ligado a la entera historia del hombre, y no solamente a su historia política, histórica. Aquel objeto en el que se inscribe el poder desde toda la eternidad humana es el lenguaje o, para ser más precisos, su expresión obligada: la lengua.

El lenguaje es una legislación, la lengua es su código. No vemos el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación, y que toda clasificación es opresiva: *ordo* quiere decir a la vez repartición y conminación. Como Jakobson lo ha demostrado, un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir. En nuestra lengua francesa (y se trata de ejemplos groseros) estoy obligado a ponerme primero como sujeto antes de enunciar la acción que no será sino mi atributo: lo que hago no es más que la consecuencia y la consecución de lo que soy; de la misma manera, estoy siempre obligado a elegir entre el masculino y el femenino, y me son prohibidos lo neutro o lo complejo; igualmente estoy obligado a marcar mi relación con el otro mediante el recurso ya sea al *tú* o al *usted*: se me niega la suspensión afectiva o social. Así, por su estructura misma, la lengua implica una fatal relación de alienación. Hablar, y con más razón discurrir, no es, como se repite demasiado a menudo, comunicar, sino sujetar: toda la lengua es una acción rectora generalizada.

Citaré unas palabras de Renan: «El francés, señoras y señores —decía en una conferencia—, jamás será la lengua del absurdo, y tampoco será una lengua reaccionaria. No puedo imaginar una reacción seria que tenga por órgano al francés». Y bien, a su manera, Renan era perspicaz; adivinaba que la lengua no se agota en el mensaje que engendra, que puede sobrevivir a ese mensaje y hacer que en él se oiga, con una

resonancia a veces terrible, algo diferente de lo que dice, sobreimprimiendo a la voz consciente y razonable del sujeto la voz dominadora, testaruda, implacable de la estructura, es decir, de la especie en tanto que ella habla. El error de Renan era histórico, no estructural; creía que la lengua francesa, formada —pensaba él— por la razón, obligaba a la expresión de una razón política que, en su espíritu, no podía ser sino democrática. Pero la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir.

Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder. En ella, ineludiblemente, se dibujan dos rúbricas: la autoridad de la aserción, la gregariedad de la repetición. Por una parte, la lengua es inmediatamente asertiva: la negación, la duda, la posibilidad, la suspensión del juicio, requieren unos operadores particulares que son a su vez retomados en un juego de máscaras de lenguaje; lo que los lingüistas llaman la modalidad no es nunca más que el suplemento de la lengua, eso con lo cual, como en una suplica, trato de doblegar su implacable poder de comprobación. Por otra parte, los signos de que está hecha la lengua sólo existen en la medida en que son reconocidos, es decir, en la medida en que se repiten; el signo es seguidista, gregario. En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua. A partir del momento en que enuncio algo, esas dos rúbricas se reúnen en mí, soy simultáneamente amo y esclavo: no me conformo con repetir lo que se ha dicho, con alojarme confortablemente en la servidumbre de los signos: yo digo, afirmo, confirmo lo que repito.

En la lengua, pues, servilismo y poder se confunden ineluctablemente. Si se llama libertad no sólo a la capacidad de sustraerse al poder, sino también y sobre todo a la de no someter a nadie, entonces no puede haber libertad sino fuera del lenguaje. Desgraciadamente, el lenguaje humano no tiene exterior: es un a puertas cerradas. Sólo se puede salir de él al precio de lo imposible: por la singularidad mística, según la describió Kierkegaard cuando definió el sacrificio de Abraham como un acto inaudito, vaciado de toda palabra incluso interior, dirigido contra la generalidad, la gregariedad, la moralidad del lenguaje; o también por el amén nietzscheano, que es como una sacudida jubilosa asestada al servilismo de la lengua, a eso que Deleuze llama su manto reactivo. Pero a nosotros, que no somos ni caballeros de la fe ni superhombres, sólo nos resta, si puedo así decirlo, hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería saludable, a esta esquiva y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje, por mi parte yo la llamo: *literatura*.

Entiendo por *literatura* no un cuerpo o una serie de obras, ni siquiera un sector de comercio o de enseñanza, sino la grafía compleja de las marcas de una práctica, la práctica de escribir. Veo entonces en ella esencialmente al texto, es decir, al tejido de significantes que constituye la obra, puesto que el texto es el afloramiento mismo de la lengua, y es dentro de la lengua donde la lengua debe ser combatida, descarriada: no por el mensaje del cual es instrumento, sino por el juego de las palabras cuyo teatro constituye. Puedo entonces decir indiferentemente: literatura, escritura o texto. Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura no dependen de la persona civil, del compromiso político del escritor —que después de todo no es más que un «señor» entre otros— ni incluso del contenido doctrinario de su obra, sino del trabajo de desplazamiento que ejerce sobre la lengua: desde este punto de vista, Céline es tan importante como Hugo, Chateaubriand o Zola. Lo que aquí trato de señalar es una responsabilidad de la forma; pero esta responsabilidad no puede evaluarse en términos ideológicos; por ello las ciencias de la ideología siempre han gravitado tan escasamente sobre aquélla. De estas fuerzas de la literatura quiero indicar tres, que ordenaré bajo tres conceptos griegos: *Mathesis*, *Mímesis*, *Semiosis*.

La literatura toma a su cargo muchos saberes. En una novela como *Robinson Crusoe* existe un saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botánico, antropológico (Robinson pasa de la naturaleza a la cultura). Si por no sé qué exceso de socialismo o de barbarie todas nuestras disciplinas menos una debieran ser expulsadas de la enseñanza, es la disciplina literaria la que debería ser salvada, porque todas las ciencias están presentes en el monumento literario. Por esto puede decirse que la literatura, cualesquiera fueren las escuelas en cuyo nombre se declare, es absoluta y categóricamente realista: ella es la realidad, o sea, el resplandor mismo de lo real. Empero, y en esto es verdaderamente enciclopédica, la literatura hace girar los saberes, ella no fija ni fetichiza a ninguno; les otorga un lugar indirecto, y este indirecto es precioso. Por un lado, permite designar unos saberes posibles —insospechados, incumplidos—: la literatura trabaja en los intersticios de la ciencia, siempre retrasada o adelantada con respecto a ella, semejante a la piedra de Bolonia, que irradia por la noche lo que ha almacenado durante el día, y mediante este fulgor indirecto ilumina al nuevo día que llega. La ciencia es basta, la vida es sutil, y para corregir esta distancia es que nos interesa la literatura. Por otro lado, el saber que ella moviliza jamás es ni completo ni final; la literatura no dice que sepa algo, sino que sabe *de* algo, o mejor aún: que ella les sabe algo, que les sabe mucho sobre los hombres. Lo que conoce de los hombres es lo que podría llamarse la gran *argamasa* del lenguaje, que ellos trabajan y que los trabaja, ya sea que reproduzca la diversidad de sociolectos, o bien que a partir de esta diversidad, cuyo desgarramiento experimenta, imagine y trate de elaborar un lenguaje-límite que constituiría su grado cero. En la medida en que pone en escena al lenguaje —en lugar de simplemente utilizarlo—, engrana el saber en la rueda de la reflexividad infinita: a través de la escritura, el saber reflexiona sin cesar sobre el saber según un discurso que ya no es epistemológico sino dramático.

Resulta de buen tono en la actualidad impugnar la oposición entre las ciencias y las letras en la medida en que unas relaciones cada vez más numerosas —ya sea de modelo o de método— vinculan a estas dos regiones y borran a menudo sus fronteras; y es posible

que esta oposición aparezca un día como un mito histórico. Pero desde la perspectiva del lenguaje —que aquí es la nuestra—, esta oposición es pertinente; por lo demás, lo que ella pone de relieve no es forzosamente lo real y la fantasía, la objetividad y la subjetividad, lo Verdadero y lo Bello, sino solamente unos diferentes lugares de la palabra. Según el discurso de la ciencia —o según un cierto discurso de la ciencia—, el saber es un enunciado; en la escritura, es una enunciación. El enunciado, objeto ordinario de la lingüística, es dado como el producto de una ausencia del enunciador. La enunciación, a su vez, al exponer el lugar y la energía del sujeto, es decir, su carencia (que no es su ausencia), apunta a lo real mismo del lenguaje; reconoce que el lenguaje es un inmenso halo de implicaciones, efectos, resonancias, vueltas, revueltas, contenciones; asume la tarea de hacer escuchar a un sujeto a la vez insistente e irreparable, desconocido y sin embargo reconocido según una inquietante familiaridad: las palabras ya no son concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, sino lanzadas como proyecciones, explosiones, vibraciones, maquinarias, sabores; la escritura convierte al saber en una fiesta.

El paradigma que aquí propongo no sigue la división de las funciones; no trata de poner de un lado a los sabios, a los investigadores, y del otro a los escritores, los ensayistas: sugiere por el contrario que la escritura se encuentra dondequiera que las palabras tengan sabor (*saber* y *sabor* tienen en latín la misma etimología). Curnonski decía que en materia de cocina es preciso que «las cosas tengan el sabor de lo que son». En el orden del saber, para que las cosas se conviertan en lo que son, lo que han sido, hace falta este ingrediente: la sal de las palabras. Este gusto de las palabras es lo que torna profundo y fecundo el saber. Sé por ejemplo que muchas de las proposiciones de Michelet son recusadas por la ciencia histórica, pero ello no impide que Michelet haya fundado algo así como la etnología de Francia, y que cada vez que un historiador desplace el saber histórico, en el sentido más lato del término y cualquiera que fuera su objeto, encontremos en él simplemente una escritura.

La segunda fuerza de la literatura es su fuerza de representación. Desde la antigüedad hasta los intentos de la vanguardia, la literatura se afana por representar algo. ¿Qué? Yo diría brutalmente: lo real. Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. Que lo real no sea representable —sino solamente demostrable— puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo *imposible*, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). Ahora bien: es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse. Los hombres no se resignan a esa falta de paralelismo entre lo real y el lenguaje, y es este rechazo, posiblemente tan viejo como el lenguaje mismo, el que produce, en una agitación incesante, la literatura. Podría imaginarse una historia de la literatura o, para decirlo mejor, de las producciones de lenguaje, que fuera la historia de los *expedientes* verbales, a menudo muy locos, que los hombres han utilizado para reducir, domeñar, negar o por el contrario asumir lo que *siempre* es un delirio, a saber, la inadecuación fundamental del lenguaje y de lo real. Decía

hace un instante, a propósito del saber, que la literatura es categóricamente realista en la medida en que sólo tiene a lo real como objeto de deseo; y diría ahora, sin contradecirme puesto que empleo aquí la palabra en su acepción familiar, que también es obstinadamente irrealista: cree sensato el deseo de lo imposible.

Esta función, posiblemente perversa y por ende dichosa, tiene un nombre: es la función utópica. Aquí nos reencontramos con la historia. Ya que fue en la segunda mitad del siglo XIX, en uno de los períodos más desolados de la desdicha capitalista, cuando la literatura encontró con Mallarmé —al menos para nosotros, los franceses— su figura exacta. La modernidad —nuestra modernidad, que entonces comienza— puede definirse por ese hecho nuevo: que en ella se conciban *utopías de lenguaje*. Ninguna «historia de la literatura» (si es que aún deben escribirse) podría ser justa si se contentara como en el pasado con encadenar las escuelas sin marcar el corte que entonces pone al desnudo un nuevo profetismo: el de la escritura. «Cambiar la lengua», expresión mallarmeana, es concomitante con «Cambiar el mundo», expresión marxista: existe una escucha *política* de Mallarmé, de los que lo siguieron y aún lo siguen.

De allí se deriva una cierta ética del lenguaje literario, que debe ser afirmada dado que está siendo impugnada. Se le reprocha a menudo al escritor, al intelectual, no escribir la lengua de «todo el mundo». Pero es bueno que los hombres, dentro de un mismo idioma —el francés para nosotros—, tengan varias lenguas. Si yo fuese legislador —suposición aberrante para alguien que, etimológicamente hablando, es «anarquista»—, lejos de imponer una unificación del francés, sea burguesa o popular, alentaría por el contrario el aprendizaje simultáneo de diversas lenguas francesas, de funciones diferentes, igualmente promovidas. Dante discute muy seriamente para decidir en qué lengua escribirá el *Convivio*: ¿en latín o en toscano? No es en absoluto por razones políticas o polémicas por las que eligió la lengua vulgar, sino al considerar la apropiación de una y otra lengua a su materia: ambas lenguas —como para nosotros el francés clásico y el moderno, el francés escrito y el hablado— constituyen así una reserva en la cual se siente libre de abreviar *según la verdad del deseo*. Esta libertad es un lujo que toda sociedad debería procurar a sus ciudadanos: que haya tantos lenguajes como deseos; proposición utópica puesto que ninguna sociedad está todavía dispuesta a aceptar que existan diversos deseos. Que una lengua, la que fuere, no reprima a otra; que el sujeto por venir conozca sin remordimientos, sin represiones, el goce de tener a su disposición dos instancias de lenguaje, que hable una u otra según las perversiones y no según la Ley.

La utopía, ciertamente, no preserva del poder: la utopía de la lengua es recuperada como lengua de la utopía, que es un género como cualquier otro. Puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él, ya sea en la forma póstuma de una inscripción en la cultura oficial, o bien en la forma presente de una moda que impone su imagen y le prescribe conformarse a lo que de él se espera. No resta otra salida para este autor que la de desplazarse u obcecar, o ambas a la vez.

Obcecar significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y

sobrevive a los discursos tipificados que la rodean —las filosofías, las ciencias, las psicologías—; actuar como si ella fuese incomparable e inmortal. Un escritor —y yo entiendo por tal no al soporte de una función ni al sirviente de un arte, sino al sujeto de una práctica— debe tener la obcecación del vigía que se encuentra en el entrecruzamiento de todos los demás discursos, en posición *trivial* con respecto a la pureza de las doctrinas (*trivialis* es el atributo etimológico de la prostituta que aguarda en la intersección de tres vías). Obcecarse quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse. Puesto que el poder se adueña del goce de escribir como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo un producto gregario, no perverso, del mismo modo que se apodera del producto genético del goce amoroso para producir, en su provecho, soldados y militantes. *Desplazarse* puede significar entonces colocarse allí donde no se lo espera o, todavía y más radicalmente, *abjurar* de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y lo serviliza. Pasolini fue así conducido a «abjurar» (la palabra es suya) de sus tres filmes de la *Trilogía de la vida* porque comprobó que el poder los utilizaba, sin arrepentirse no obstante de haberlos escrito: «Pienso —dice en un texto póstumo— que *antes* de la acción no se debe nunca, en ningún caso, temer una anexión por parte del poder y de su cultura. Es preciso comportarse como si esta riesgosa eventualidad no existiera [...] Pero pienso igualmente que *después* es menester percibir hasta qué punto se ha sido utilizado, eventualmente, por el poder. Y entonces, si nuestra sinceridad o nuestra necesidad han sido sometidas o manipuladas, pienso que es absolutamente necesario tener el coraje de abjurar».

Obcecarse y desplazarse pertenecen en suma y simultáneamente a un método de juego. Así no hay que sorprenderse si, en el horizonte imposible de la anarquía del lenguaje —allí donde la lengua intenta escapar a su propio poder, a su propio servilismo—, se encuentra algo que guarda relación con el teatro. Para designar lo imposible de la lengua he citado a dos autores: Kierkegaard y Nietzsche. Sin embargo, ambos han escrito, pero los dos lo hicieron en el reverso mismo de la identidad, en el juego, en el riesgo extraviado del nombre propio: uno mediante el recurso incesante a la seudonimia, el otro colocándose, hacia el fin de su vida de escritura —como lo ha mostrado Klossowski—, en los límites del histrionismo. Puede decirse que la tercera fuerza de la literatura, su fuerza propiamente semiótica, reside en *actuar* los signos en vez de destruirlos, en meterlos en una maquinaria de lenguaje cuyos muelles y seguros han saltado; en resumen, en instituir, en el seno mismo de la lengua servil, una verdadera heteronimia de las cosas.

Henos ahora ante la semiología.

Primero es preciso volver a decir que las ciencias (por lo menos aquellas de las que algo he leído) no son eternas; son valores que suben y bajan en una bolsa, la bolsa de la historia: bastaría a este respecto con recordar la suerte bursátil de la teología, discurso hoy exiguo y no obstante ciencia soberana en otro tiempo hasta el punto de que se la ubicaba afuera y por encima del *Septennium*^[9]. La fragilidad de las ciencias llamadas humanas posiblemente se deba a que son ciencias de la *imprevisión* (de donde provienen los sinsabores y el malestar taxonómico de la economía), lo cual altera inmediatamente la idea de ciencia. La ciencia misma del deseo —el psicoanálisis— no puede dejar de morir un día, aunque mucho le debamos, como mucho le debemos a la teología: porque el deseo es más fuerte que su interpretación.

Por sus conceptos operatorios, la semiología —que puede definirse canónicamente como la ciencia de los signos, de todos los signos— ha surgido de la lingüística. Pero la misma lingüística, un poco como la economía (y la comparación no puede ser insignificante), está —me parece— a punto de estallar, por desgarramiento: por una parte, se halla atraída hacia un polo formal y, al seguir por esta pendiente, como la econometría, se formaliza cada vez más; por la otra, se llena de contenidos siempre más numerosos y progresivamente alejados de su campo original. Al igual que el objeto de la economía se encuentra actualmente por doquier —en lo político, lo social, lo cultural—, el objeto de la lingüística no tiene límites: la lengua —según una intuición de Benveniste— es lo social mismo. En síntesis, ya sea por un exceso de ascesis o de hambre, famélica o repleta, la lingüística se deconstruye. A esta deconstrucción de la lingüística es a lo que yo denomino *semiología*.

Habrán podido percibir que a lo largo de mi presentación he pasado subrepticamente de la lengua al discurso, para retornar a veces y sin preaviso del discurso a la lengua, como si se tratara del mismo objeto. Creo efectivamente hoy que, con la pertinencia aquí escogida, lengua y discurso son indivisibles porque se deslizan según el mismo eje de poder. Empero, en sus comienzos esta distinción de origen saussureano (bajo el tipo de la pareja Lengua/Habla) brindó grandes servicios y le dio a la semiología el aliento para comenzar. Mediante esta oposición yo podía reducir el discurso, miniaturizarlo en ejemplos de gramática, y de tal suerte podía esperar que toda la comunicación humana cayera en mi red, como Wotan y Loge atrapaban a Alberich metamorfoseado en un pequeño sapo. Pero el ejemplo no es «la cosa misma», y la cosa del lenguaje no puede sostenerse, mantenerse en los límites de la frase. No son solamente los fonemas, las palabras y las articulaciones sintácticas los que se hallan sometidos a un régimen de libertad vigilada, en la medida en que no se los puede combinar de cualquier modo, sino que toda la capa del discurso se encuentra fijada por una red de reglas, de constricciones, de opresiones, de represiones, masivas y vagas en el nivel retórico, sutiles y agudas en el nivel gramatical: la lengua afluye en el discurso, el discurso refluye en la lengua, persisten uno bajo la otra, como en el juego de las manitas calientes. La distinción entre lengua y discurso sólo aparece entonces como una operación transitoria; algo, en suma, de lo que se

debe «abjurar». Ha llegado un tiempo en el que, como alcanzado por una sordera progresiva, no escuché más que un solo sonido, el de la lengua y el discurso mezclados. Entonces la lingüística me pareció estar trabajando tras un inmenso señuelo, tras un objeto que ella tornaba abusivamente limpio y puro, limpiándose los dedos en la madeja del discurso como Trimalción en los cabellos de sus esclavos. La semiología sería desde entonces ese trabajo que recoge la impureza de la lengua, el desecho de la lingüística, la corrupción inmediata del mensaje: nada menos que los deseos, los temores, las muecas, las intimidaciones, los adelantos, las ternuras, las protestas, las excusas, las agresiones, las músicas de las que está hecha la lengua activa.

Sé lo que una definición semejante tiene de personal. Sé lo que me obliga a callar: en un sentido, y muy paradójicamente, toda la semiología, la que se investiga y ya se impone como ciencia positiva de los signos y se desarrolla en revistas, asociaciones, universidades y centros de estudio. Me parece empero que la institución de una cátedra en el Collège de France intenta menos consagrar una disciplina que permitir la prosecución de cierto trabajo intelectual, la aventura de cierto sujeto. Ahora bien, en lo que me concierne, la semiología partió de un movimiento propiamente pasional: creía yo (hacia 1954) que una ciencia de los signos podía activar la crítica social, y que Sartre, Brecht y Saussure podían reunirse en ese proyecto; se trataba en suma de comprender (o de describir) cómo una sociedad produce estereotipos, es decir, colmos de artificio que consume enseguida como unos sentidos innatos, o sea, colmos de naturaleza. La semiología (mi semiología al menos) nació de una intolerancia ante esa mescolanza de mala fe y de buena conciencia que caracteriza a la moralidad general y que al atacarla Brecht llamó el Gran Uso. *La lengua trabajada por el poder*: tal ha sido el objeto de esta primera semiología.

Después la semiología se desplazó, tomó otros colores, pero conservó el mismo objeto, político, pues no tiene otro. Este desplazamiento se cumplió debido a que la sociedad intelectual cambió, así no fuere más que a través de la ruptura de mayo de 1968. Por una parte, unos trabajos contemporáneos han modificado y modifican la imagen crítica del sujeto social y del sujeto parlante. Por la otra, ocurrió que, en la medida en que los aparatos de impugnación se multiplicaban, el poder mismo —como categoría discursiva— se dividía, se extendía como un agua que corre por doquier, y cada grupo opositor se convertía a su turno y a su manera en un grupo de presión y entonaba en su propio nombre el discurso mismo del poder, el discurso universal: una especie de excitación moral se apoderó de los cuerpos políticos e, incluso cuando se reivindicaba el goce, se lo hacía con un tono conminatorio. Así se ha visto a la mayoría de las liberaciones postuladas —las de la sociedad, de la cultura, del arte, de la sexualidad— enunciarse según las especies de un discurso de poder: glorificándose por haber hecho aparecer lo que había sido aplastado, sin percibir lo que por eso mismo resultaba por lo demás aplastado.

Si la semiología de la que hablo retornó entonces al Texto es porque, en ese concierto de pequeñas dominaciones, el Texto se le apareció como el índice mismo del *despoder*. El Texto contiene en sí la fuerza de huir infinitamente de la palabra gregaria (la que se agrega), e incluso cuando ella persigue reconstituirse en él, éste rebrota siempre lejos —y

es este movimiento de *espejismo* lo que traté de describir y de justificar hace un momento al hablar de la literatura—, rebrota más allá, hacia un sitio inclasificable, atópico, si puede decirse, lejos de los *topoi* de la cultura politizada, «esa constricción a formar conceptos, especies, formas, fines, leyes... ese mundo de casos idénticos» del que habla Nietzsche; levanta débil, transitoriamente, esta armadura de generalidad, de moralidad, de indiferencia (separemos bien el prefijo del radical) que pesa sobre nuestro discurso colectivo. La literatura y la semiología vienen así a conjugarse para corregirse mutuamente. Por un lado, el retorno incesante al texto, antiguo o moderno, por otro lado, la inmersión regular en la más compleja de las prácticas significantes —a saber, la escritura (ya que ella se opera a partir de signos ya hechos)—, obligan, a la semiología a trabajar sobre diferencias, y le impiden dogmatizar, «consolidarse», tomarse por el discurso universal que no es. Por su parte, la mirada semiótica colocada sobre el texto obliga a rechazar el mito al que ordinariamente se recurre para salvar la literatura de la palabra gregaria que la rodea, que la presiona, y que es el mito de la creatividad pura: el signo debe ser pensado —o repensado— para ser decepcionado mejor.

La semiología de la que hablo es simultáneamente *negativa* y *activa*. Alguien que toda su vida se ha debatido para bien o para mal en esa diablura del lenguaje no puede menos que resultar fascinado por las formas de su vacío, que es todo lo contrario de su hueco. La semiología aquí propuesta es entonces negativa o, mejor aún —independientemente de la pesadez del término—, *apofática*, no porque niegue al signo sino porque niega que sea posible atribuirle caracteres positivos, fijos, ahistóricos, acorporales; en síntesis, científicos. Este *apofatismo* implica por lo menos dos consecuencias que se conectan directamente con la enseñanza de la semiología.

La primera es que la semiología —aunque al principio todo la predisponía a ello, ya que es lenguaje sobre los lenguajes— no puede ser ella misma un metalenguaje. Precisamente al reflexionar sobre el signo descubre que toda relación de exterioridad de un lenguaje a otro es, *a la larga*, insostenible: el tiempo desgasta mi poder de distancia, lo mortifica, convierte a esta distancia en una esclerosis; no puedo estar al mismo tiempo *fuera* del lenguaje, tratándolo como un blanco, y *dentro* del lenguaje, tratándolo como un arma. Si es cierto que el sujeto de la ciencia es aquel que no se deja ver, y que es en suma esta retención del espectáculo que llamamos «metalenguaje», entonces lo que estoy condenado a asumir al hablar de signos con signos es el espectáculo mismo de esta rara coincidencia, de este estrabismo extraño que me emparenta con los hacedores de sombras chinescas, que muestran a la vez sus manos y el conejo, el pato, el lobo cuya silueta simulan. Y si algunos se aprovechan de esta condición para negarle a la semiología activa, a la que escribe, toda vinculación con la ciencia, es menester sugerirles que sólo por un abuso epistemológico, *que comienza precisamente a desmoronarse*, identificamos el metalenguaje y la ciencia, como si uno fuera la condición obligada de la otra, cuando en realidad constituye su signo histórico y por ende recusable. Posiblemente haya llegado el tiempo de distinguir lo metalingüístico —que es una marca como cualquier otra— de lo científico, cuyos criterios son otros (quizás, dicho sea de paso, lo propiamente científico resida en destruir la ciencia precedente).

La semiología tiene una relación con la ciencia, pero no es una disciplina (ésta es la segunda consecuencia de su apofatismo). ¿Qué relación? Una relación ancilar: puede ayudar a algunas ciencias, ser durante un tiempo su compañera de ruta, proponerle un protocolo operativo a partir del cual cada ciencia debe especificar la diferencia de su corpus. Así, la parte de la semiología que mejor se ha desarrollado, es decir, el análisis de los relatos, puede brindar servicios a la historia, a la etnología, a la crítica de textos, a la exégesis, a la iconología (toda imagen es, en cierto modo, un relato). Dicho con otras palabras, la semiología no es un casillero, no permite aprehender directamente lo real imponiéndole una transparencia general que lo tornaría inteligible. Pretende más bien agitar lo real en ciertos lugares y momentos, y dice que esos efectos de agitación de lo real son posibles sin casilleros: es incluso precisamente cuando la semiología quiere ser un casillero cuando no agita nada. De allí que la semiología no tiene la función de sustituir a ninguna disciplina: yo hubiese deseado que la semiología no tomara aquí el sitio de ninguna otra investigación, sino que por el contrario las ayudara a todas, que tuviera como asiento una especie de cátedra móvil, comodín del saber actual, como el signo mismo lo es

de todo discurso.

Esta semiología negativa es una semiología activa: se despliega fuera de la muerte. Entiendo por ello que no reposa sobre una *semiofisis*, en una naturalidad inerte del signo, ni que tampoco es una *semioclasia*, una destrucción del signo. Sería más bien, para continuar con el paradigma griego, una *semiotropía*: vuelta hacia el signo, es cautivada por él y lo recibe, lo trata y si es necesario lo imita, como un espectáculo imaginario. La semiología sería en suma un artista (esta palabra no es aquí ni gloriosa ni desdeñosa, sino que se refiere solamente a una tipología): representa con los signos como con un señuelo consciente, cuya fascinación quiere hacer saborear y comprender. El signo —al menos el signo que él ve— es siempre inmediato, regulado por una especie de evidencia que le salta al rostro, como un disparador de lo Imaginario. Por ello la semiología (¿debo precisar nuevamente que se trata de la semiología de quien aquí está hablando?) no es una hermenéutica: pinta en vez de excavar, *via di porre* en lugar de *via di levare*. Sus objetos predilectos son los textos de lo Imaginario: los relatos, las imágenes, los retratos, las expresiones, los idiolectos, las pasiones, las estructuras que desempeñan simultáneamente una apariencia de verosimilitud y una incertidumbre de verdad. Llamaría gustosamente «semiología» al curso de operaciones a lo largo del cual es posible —o incluso descontado— jugar con el signo como con un velo pintado o, mejor aún, como con una ficción.

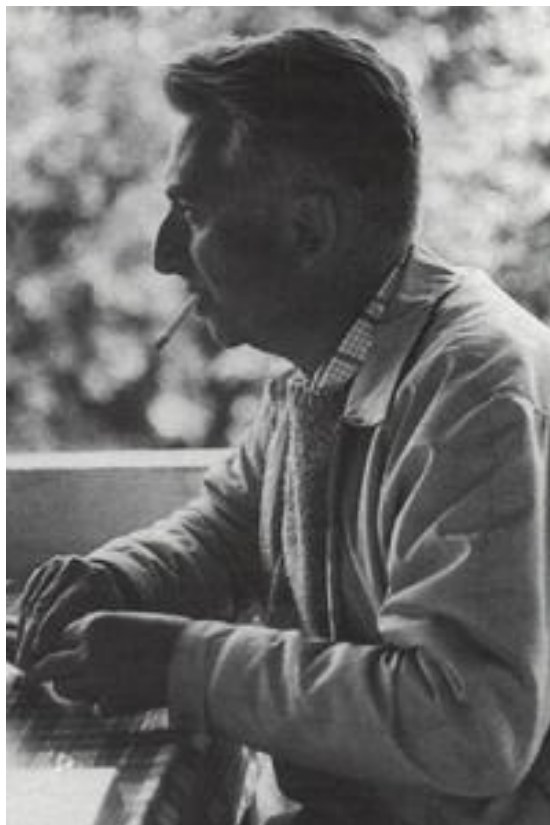
Este goce del signo imaginario es actualmente concebible debido a ciertas mutaciones recientes que afectan más a la cultura que a la sociedad misma: una situación nueva modifica el uso que podemos hacer de las fuerzas de la literatura que he mencionado. Por un lado y en principio, desde la Liberación el mito del gran escritor francés, depositario sagrado de todos los valores superiores, se agota y muere poco a poco con cada uno de los últimos sobrevivientes del período de entreguerras. Ingresa en escena un nuevo *tipo* que ya no se sabe —¿o todavía no se sabe?— cómo llamar: ¿escritor?, ¿intelectual?, ¿escribidor? De cualquier modo, desaparecida la *maestría* literaria, el escritor ya no puede ostentarla. Luego, y por otro lado, mayo de 1968 puso de manifiesto la crisis de la enseñanza: los antiguos valores ya no se transmiten, ni circulan, ni impresionan más; la literatura se ha desacralizado, las instituciones resultan impotentes para protegerla e imponerla como el modelo implícito de lo humano. Y no se trata ciertamente de que la literatura sea destruida, sino *que ya no está custodiada*: es pues el momento de ir hacia ella. La semiología literaria sería ese viaje que permite desembarcar en un paisaje libre por desheredamiento: ni ángeles ni dragones están allí para defenderla. La mirada puede entonces posarse no sin perversidad sobre cosas antiguas y bellas cuyo significado es abstracto, caduco: momento a la vez decadente y profético, momento de dulce apocalipsis, momento histórico del goce mayor.

Si entonces en esta enseñanza que por su mismo lugar nada está llamada a sancionar salvo la fidelidad de sus auditores, si el método interviene a título de marcha sistemática, no puede tratarse de un método heurístico que se propusiera producir desciframientos, plantear resultados. El método no puede referirse aquí más que al propio lenguaje en tanto lucha por desbaratar todo discurso *consolidado*. Por ello es justo decir que también este

método es una Ficción, proposición ya adelantada por Mallarmé, cuando pensaba en preparar una tesis de lingüística: «Todo método es una ficción. El lenguaje se le apareció como el instrumento de la ficción: seguirá el método del lenguaje: el lenguaje reflexionándose». Lo que quisiera yo poder renovar en cada uno de los años que me sea dado enseñar aquí es la manera de presentar el curso o el seminario; en pocas palabras, «sostener» un discurso sin imponerlo: ésa será la postura metódica, la *quaestio*, el punto por debatir. Puesto que lo que puede resultar opresivo en una enseñanza no es finalmente el saber o la cultura que vehiculiza, sino las formas discursivas a través de las que se lo propone. Ya que esta enseñanza tiene por objeto —como he tratado de sugerirlo— al discurso tomado en la fatalidad de su poder, el método no puede realmente referirse más que a los medios apropiados para desbaratar, desprenderse o por lo menos aligerar dicho poder. Y cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la *excursión*. Desearía pues que la palabra y la escucha que aquí se trazarán fueran semejantes a los vaivenes de un niño que juega en torno de su madre, que se aleja y luego retorna hacia ella para entregarle un guijarro, una hebra de lana, dibujando de tal suerte en torno de un centro apacible toda un área de juego, dentro de la cual el guijarro, la lana, importan finalmente menos que el don lleno de celo que ofrenda.

Cuando el niño actúa así no hace más que desenvolver los vaivenes de un deseo que él presenta y representa sin fin. Creo sinceramente que en el origen de una enseñanza como ésta es preciso aceptar desde siempre colocar un fantasma que puede variar año tras año. Esto, así lo siento, puede parecer provocativo: ¿cómo atreverse a hablar, en el marco de una institución todo lo libre que pueda ser, de una enseñanza fantasmática? Sin embargo, si se considera por un instante a la más segura de las ciencias humanas, la historia, ¿cómo no reconocer que mantiene una relación continua con el fantasma? Esto es lo que Michelet había comprendido: la Historia es a fin de cuentas la historia del lugar fantasmático por excelencia, es decir, el cuerpo humano; partiendo de este fantasma, ligado en él a la resurrección lírica de los cuerpos pasados, Michelet pudo hacer de la Historia una inmensa antropología. La ciencia puede entonces nacer del fantasma. Se trata de un fantasma, dicho o implícito, al que el profesor debe retornar anualmente en el momento de decidir acerca del sentido de su viaje; de tal modo se desvía del sitio adonde se lo aguarda, que es el lugar del Padre, siempre muerto como se sabe, puesto que sólo el hijo tiene fantasmas, sólo el hijo está vivo.

El otro día releí la novela de Thomas Mann *La montaña mágica*. Este libro pone en escena una enfermedad que he conocido bien, la tuberculosis. Por la lectura mantuve reunidos en mi conciencia tres momentos de esta enfermedad: el de la anécdota, que ocurre antes de la guerra de 1914; el momento de mi propia enfermedad, alrededor de 1942, y el actual, cuando dicho mal, vencido por la quimioterapia, ya no conserva en absoluto el mismo rostro que otrora. Pero la tuberculosis que yo viví es muy cercana a la tuberculosis de *La montaña mágica*: ambos momentos se confundían, igualmente alejados de mi propio presente. Percibí entonces con estupefacción (sólo las evidencias pueden dejarme estupefacto) que *mi propio cuerpo era histórico*. En un sentido, mi cuerpo es contemporáneo de Hans Castorp, el héroe de *La montaña mágica*; mi cuerpo, que todavía no había nacido, ya tenía veinte años en 1907, año en el que Hans penetró y se instaló en «el país de arriba». Mi cuerpo es ciertamente más viejo que yo, como si conserváramos siempre la edad de los temores sociales con los que por el azar de la vida nos hemos topado. Entonces, si quiero vivir debo olvidar que mi cuerpo es histórico, debo arrojarme en la ilusión de que soy contemporáneo de los jóvenes cuerpos presentes y no de mi propio cuerpo, pasado. En síntesis, periódicamente tengo que renacer, hacerme más joven de lo que soy. A los cincuenta y un años Michelet comenzaba su *vita nuova*: nueva obra, nuevo amor. De mayor edad que él (se entiende que este paralelo es de afecto), yo también ingreso en una *vita nuova*, marcada hoy por este sitio nuevo, esta nueva hospitalidad. Intento pues dejarme llevar por la fuerza de toda vida viviente: el olvido. Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe: pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar*. Quizás ahora arribe la edad de otra experiencia: la de *desaprender*, de dejar trabajar a la recomposición imprevisible que el olvido impone a la sedimentación de los saberes, de las culturas, de las creencias que uno ha atravesado. Esta experiencia creo que tiene un nombre ilustre y pasado de moda, que osaré tomar aquí sin complejos, en la encrucijada misma de su etimología: *Sapientia*: ningún poder, un poco de prudente saber y el máximo posible de sabor.



ROLAND BARTHES (Cherburgo, 12 de noviembre de 1915 – París, 25 de marzo de 1980). Filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés.

Barthes es parte de la escuela estructuralista, influenciado por el lingüista Ferdinand de Saussure, Émile Benveniste, Jakobson y Claude Lévi-Strauss. Crítico de los conceptos positivistas en literatura que circulaban por los centros educativos franceses en los años 50. Una parte de la obra inicial de Barthes, si bien heterogénea y a menudo abstracta, puede ser accesible con una lectura metódica y concentrada; los conceptos propuestos para el análisis semiológico, en un primer momento provenientes de lingüistas como los ya citados y Hjelmslev y otros van derivando a una especificidad mayor que permite avanzar por el entonces poco transitado camino de la semiótica, que desarrolla en su libro *Elementos de Semiología*.

Notas

[1] Reproducción facsímil de un aparato o máquina para estudiar y/o controlar su funcionamiento. [T.]. <<

[2] En inglés en el texto, significa literalmente: decadencia, flojedad. Forma parte de la nomenclatura específica del psicoanálisis —reactualizada por Jacques Lacan— y designa la disolución o evanescencia de sujeto. [T.]. <<

[3] Al francés. [T.] <<

[4] Para la diferencia entre *obra* y *texto* véase Roland Barthes, *S/Z*, París, Seuil, 1970. [Hay trad. esp.: México, Siglo XXI, 1980]. [T.] <<

[5] El término es de Jacques Lacan [*forclus*]. [T.]. <<

[6] Para una mejor comprensión de esta propuesta de Barthes, véase su ensayo «Pierre Loti: Aziyadé», en *El grado cero de la escritura / Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1973. [T.]. <<

[7] «Épisodes de la vie d'Athanase Auger, publiés par sa nièce», en las *Memoires d'un touriste*, I, pp. 238-245 (Stendhal, *Oeuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1891). <<

[8] Mercado árabe. [E.]. <<

[9] Suma de *trivium* y *quadrivium*, o sea, los dos grupos integrados por las siete artes liberales a las que se reducía la ciencia profana durante la Edad Media. [E.] <<