



## La muerte del autor

Roland Barthes<sup>1</sup>

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: «Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos.» ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas «literarias» sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Nunca jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

\*

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la «performance» (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el «genio». El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor. Aún impera el *autor* en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la *explicación* de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción,

---

<sup>1</sup> En: El susurro del lenguaje. Barcelona, Paidós, 1987. pp. 65 – 71.

fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el *autor*, la que estaría entregando sus «confidencias».

\*

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa»,<sup>2</sup> y no «yo»: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero, al remitir por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como «azarosa» de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar sus *análisis*, se impuso claramente como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino en el que *va a escribir* (el joven de la novela —pero, por cierto, ¿qué edad tiene y *quién* es ese joven?— quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, sino que Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos —ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible «burlarlo»—; pero al recomendar incesantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso «sobresalto» surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último, fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una

---

<sup>2</sup> Es un anglicismo. Lo conservo como tal, entrecorillado, ya que parece aludir a la «performance» de la gramática chomskyana, que suele traducirse por «actuación».  
[T.]

«persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo.

\*

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico «distanciamiento», en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*. Es que (o se sigue que) *escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y «trabajar» indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.

\*

Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa *precisamente* la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera *expresarse*, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey de joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, «había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto, y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta

de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios» (Los *Paraísos Artificiales*); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.

\*

Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión de «descifrar» un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se «explica», el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco en el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por *desenredar*, pero nada por *descifrar*; *puede* seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: procede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la *escritura*, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley.

\*

Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna «persona») la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede ayudar a comprenderlo: recientes investigaciones (J.-P. Vernant) han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo «trágico»); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras en su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese *alguien* que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y ésta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado nunca del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente en

favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

1968, *Manteia*.

## Roland Barthes por Roland Barthes<sup>3</sup>

1. [Fotografías. La reproductibilidad técnica de una masturbación: Barthes para Barthes]

1.1 [hacia el orgasmo (la muerte) infantil del autor (Grado Cero)]

*Para comenzar, he aquí algunas imágenes: ellas son la porción de placer que el autor se otorga a sí mismo al terminar su libro. Es un placer de fascinación (y por ello mismo bastante egoísta). Sólo he conservado las imágenes que me dejan estupefacto, sin yo saber por qué (esta ignorancia es característica de la fascinación, y lo que diré de cada imagen no será nunca sino imaginario).*

*Ahora bien, tengo que reconocer que son sólo las imágenes de mi infancia las que me fascinan. Mi infancia no fue desdichada gracias al afecto que me rodeaba, pero fue, sin embargo, bastante ingrata debido a la soledad y a las dificultades materiales. No es pues la nostalgia por una época dichosa lo que me mantiene encantado ante esas fotografías, sino algo más turbio.*

*Cuando la meditación (el estupor) constituye la imagen como ente separado, cuando hace de ella el objeto de un goce inmediato, ya nada tiene que ver con la reflexión, aun soñadora, de una identidad; esta meditación se atormenta y se encanta con una visión que no es nada morfológica (no me parezco nunca a mí mismo), sino más bien orgánica. Al abarcar todo el campo parental, la imaginería actúa como un medium y me pone en relación con el "eso" de mi cuerpo; suscita en mí una suerte de sueño obtuso cuyas unidades son dientes, cabellos, una nariz, una flacura, piernas con largos calcetines, que no me pertenecen, pero que tampoco pertenecen a nadie que no sea yo: heme aquí entonces en un estado de inquietante familiaridad: veo la fisura del sujeto (precisamente aquello sobre lo que nada puede decir). De esto se desprende que la fotografía de la infancia es, a la vez, muy indiscreta (es mi cuerpo en reverso lo que ella me revela) y muy discreta (no es de "mí" de quien habla).*

*Por ello, sólo se encontrarán aquí, mezcladas con la novela familiar, las figuraciones de una prehistoria del cuerpo, de ese cuerpo que se encamina hacia el trabajo, hacia el goce de la escritura. Pues es este el sentido teórico de esta limitación: manifestar que el tiempo del relato (de la imaginería) termina con la infancia del sujeto: no hay biografía más que de la vida improductiva. En cuanto produzco, en cuanto escribo, es el Texto mismo el que me desposesiona (afortunadamente) de mi duración narrativa. El Texto no puede contar nada, se lleva a mi cuerpo a otra parte, lejos de mi persona imaginaria, hacia una suerte de lengua sin memoria, que es ya la del Pueblo, la de la masa in subjetiva (o sujeto generalizado), aunque yo siga estando separado de él por mi manera de escribir.*

*El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio). Y entonces aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca detenido, asegurado o justificado por la*

---

<sup>3</sup> Roland Barthes por Roland Barthes. Caracas, Monte Avila Editores, 1978.

*representación de un individuo civil, para que sea libre respecto a sus signos propios, nunca figurativos, el texto seguirá adelante sin imágenes, a no ser por las de la mano que va trazando. (pp. 5 y 6)*

1.2 [Me aburro, luego escribo: el niño Barthes sentado sobre la hierba]

*De niño me aburría a menudo y mucho. Esto empezó visiblemente muy temprano, continuó toda mi vida, por rachas (cada vez más infrecuentes gracias, en verdad, a los amigos y al trabajo), y es algo que siempre se me notó. Es un aburrimiento aterrorizado que llega al desasosiego. Así es el que siento en los soliloquios, las conferencias, las veladas en el extranjero, las diversiones en grupo: en todas partes donde el aburrimiento es visible. ¿Será el aburrimiento mi histeria? (p.28)*

1.3 [enflaquecer, (des)aparecer (Kafka): Barthes de piernas cruzadas]

*Mutación brusca del cuerpo (después de salir del sanatorio): pasa (o cree pasar) de la flacura a la corpulencia. Desde entonces, perpetuo debate con ese cuerpo para devolverle su flacura esencial (imaginario del intelectual: enflaquecer es el acto ingenuo del querer-ser-intelectual). (p.34)*

1.4 [«La tuberculosis-retro». Una ficha médica del tuberculoso]

*(Todos los meses pegaban una hoja nueva al interior; al final se podían medir por metros: forma paródica de escribir su propio cuerpo en el tiempo).*

*Enfermedad indolora, inconsistente, enfermedad limpia, sin olores, sin "eso"; sin otra señal que su tiempo, interminable, y el tabú social del contagio; en cuanto a los demás uno estaba enfermo o curado, en forma abstracta, por un puro decreto del médico; y, en tanto las otras enfermedades desocializan, la tuberculosis, en cambio, nos arroja dentro de una pequeña sociedad etnográfica con algo de tribu, de convento y de falansterio: ritos, prohibiciones protecciones. (p.39)*

1.5 [La Caída. Palmeras en Marruecos]

*Hacia la escritura.*

*Los árboles son alfabetos, decían los griegos. Entre todos los árboles-letras, la palmera es el más hermoso. De la escritura, profusa y clara como el surtidor de sus palmas, posee el efecto primordial: la caída.*

*En el norte, un pino solitario  
Se alza sobre una colina árida.  
Duerme; la nieve y el hielo  
Lo rodean con su manto blanco.*

*Sueña con una hermosa palmera  
Allá, en el país del sol,  
Desolada, mustia y solitaria,  
Sobre un acantilado de fuego.*

Henri Heine (p.45)

2 [Zurdo: Barthes encendiendo un cigarrillo (última fotografía)] (p.47)

2.1 [El cigarrillo se consume: intoxicación, placer, silencio]

### Activo/reactivo

En lo que escribe hay dos textos. El texto I es reactivo, movido por indignaciones, temores, réplicas interiores, pequeñas paranoias, defensas, escenas. El texto II es activo, movido por el placer. Pero al irse escribiendo, corrigiendo, al irse plegando a la ficción del Estilo, el texto I se hace a su vez activo, entonces pierde su piel reactiva, que sólo subsiste por placas (en pequeños paréntesis).

### El adjetivo

Tolera mal toda *imagen* de sí mismo, sufre si es nombrado. Considera que la perfección de una relación humana depende de esa vacancia de la imagen: abolir entre los dos, entre el uno y el otro, *los adjetivos*; una relación que se adjetiva está del lado de la imagen, del lado de la dominación y de la muerte. (p. 47)

3. [Sintagma]

### La nave Argos

Imagen frecuente: la de la nave Argos (luminosa y blanca); los argonautas iban reemplazando poco a poco todas sus piezas, de suerte que al fin tuvieron una nave enteramente nueva, sin tener que cambiarle ni el nombre ni la forma. Esa nave Argos es muy útil: proporciona a la alegoría un objeto eminentemente estructural, creado, no por el genio, la inspiración, la determinación, la inspiración, la evolución, sino por dos actos modestos (que no pueden captarse en ninguna mística de la creación): *la sustitución* (una pieza desplaza a otra, como en un paradigma) y *la nominación* (el nombre no está vinculado para nada a la estabilidad de las piezas): a fuerza de hacer combinaciones dentro de un mismo nombre, no queda ya nada del *origen*: Argos es un objeto que no tiene otra causa que su nombre, u otra identidad que su forma. (p. 51)

4. [Ante todo, la diferencia: el *vino espeso*] [Kafka]

### La arrogancia

No le gustan para nada los discursos de victoria. Como no tolera la humillación de nadie, en cuanto se anuncia en alguna parte la victoria, siente ganas de irse *a otra parte* (si fuese Dios, trastocaría continuamente las victorias -ique es, por otra parte, lo que hace Dios!) Ya en el plano del discurso, la victoria más justa se convierte en un mal valor del lenguaje, en una *arrogancia*: esta palabra, encontrada en Bataille, quien habla en alguna parte de la arrogancia de la ciencia, la ha extendido a todos los discursos triunfantes. Sufro, pues, tres arrogancias: la de la Ciencia, la de la *Doxa*, la del Militante.

La *Doxa* (palabra que aparecerá a menudo aquí), es la Opinión pública, el Espíritu mayoritario, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del

Prejuicio. Se puede calificar de doxología (palabra que está en Leibnitz) toda forma de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica.

Lamentaba a veces el haberse dejado intimidar por lenguajes. Alguien le decía entonces: *sin embargo, sin eso, usted no hubiese podido escribir!* La arrogancia circula como un vino espeso entre los convidados del texto. El intertexto no abarca sólo textos decididamente escogidos, secretamente amados, libres, generosos, discretos, sino también textos comunes, triunfantes. Usted mismo puede ser el texto arrogante de otro texto.

No sirve de mucho decir "ideología dominante", pues es un pleonasma: la ideología no es otra cosa que la idea en tanto que domina (PIT, 53). Pero yo puedo enriquecerlo subjetivamente y decir: *ideología arrogante*. (p.51 y 52)

## 5. [el sentido imposible] [intratextualidad explícita]

### El gesto del arúspice

En *S/Z* (pág. 20), la lexia (el fragmento de lectura) es comparada a ese trozo de cielo que deslinda el bastón del arúspice. Esa imagen le gustó: debía ser hermoso, antaño, ese bastón que apuntaba a ese hacia el cielo, es decir, hacia lo inapuntable; y además es un gesto insensato: trazar solemnemente un límite del que no queda inmediatamente *nada*, a no ser por el remanente intelectual de un deslinde, abocarse a la preparación totalmente ritual y totalmente arbitraria de un sentido. (p. 52)

## 6. [afirmación, malestar y rotación]

### Verdad y aserción

Su malestar, a veces muy agudo -algunas tardes después de haber escrito todo el día llegaba a convertirse en una especie de miedo-, provenía de la sensación de que estaba produciendo un discurso doble, cuyo modo iba, de alguna manera, más allá de sus miras: pues el propósito no es la verdad, y ese discurso es sin embargo asertivo.

(Es un malestar que sintió desde muy temprano; se esfuerza por dominarlo -pues si no tendría que dejar de escribir- pensando que es el lenguaje el que es asertivo, no él. Qué remedio tan irrisorio, y en eso todo el mundo estaría de acuerdo, sería añadir a cada frase una cláusula de incertidumbre, como si cualquier cosa que provenga del lenguaje pudiera hacer temblar al lenguaje).

(A causa de esta misma sensación, ante cada cosa que escribe se imagina que va a herir a uno de sus amigos -nunca el mismo: van cambiando). (p.53)

## 7. [en la mira inevitable]

### La atopía

*Fichado*, estoy fichado, asignado a un lugar (intelectual), a una residencia de casta (si no de clase). Contra lo cual una sola doctrina interior: la de la *atopía* (la del habitáculo a



la deriva). La atopía es superior a la utopía (la utopía es reactiva, táctica, literaria, proviene del sentido y lo pone a andar). (pp.53 y 54)

8. [a) excesivo, exagerado; b) prolijo, escrupuloso; c) insignificante, sin importancia]  
[Escritura o documento] [la Locura, el *abismo*]

### La autonomía

La copia enigmática, la que interesa, es la copia despegada. Al mismo tiempo, reproduce y devuelve: no puede reproducir sino devolviendo, perturba el encadenamiento infinito de las réplicas. Esta tarde, los dos mesoneros del Flore, van a tomar el aperitivo al Café Bonaparte; uno lleva a su "dama", al otro se le olvidó su supositorio contra la gripe; les sirve (Pernod y Martini) el joven mesonero del Bonaparte, el cual sí está de servicio. ("Discúlpeme, no sabía que era su señora"): todo marcha dentro de la familiaridad y la reflexividad y, si embargo, los papeles, por fuerza, se mantienen separados. Miles de ejemplos de esta *reverberación* siempre fascinante: peluquero que va a peinarse, limpiabotas (en Marruecos) que se hace limpiar los zapatos, cocinera que se cocina una comida, actor que va al teatro en su día libre, cineasta que ve películas, escritor que lee libros; la señorita M., dactilógrafa de edad, no puede escribir sin borrones la palabra "borrón"; M., alcahuete, no puede encontrar a nadie que le procure (para su uso personal) las personas que él suministra a sus clientes, etc. Todo esto es la *autonomía*: el estrabismo inquietante (cómico y chato) de una operación circular: algo como un anagrama, una sobreimpresión invertida, un aplastamiento de niveles. (p.54)

9. [Lo único]

(...) Lo que quiero decir es que el arte de vivir no tiene historia: no evoluciona: el placer que desaparece, desaparece para siempre, insustituible. Vienen otros placeres, que no reemplazan nada. *No hay progreso en el placer, sólo mutaciones.* (p.55)

10. [reglas del juego. Barthes o el *tercer lenguaje*]

(...) un lenguaje sólo tiene el poder de meter en cintura a otro temporalmente; basta con que un tercero salga de las filas para que el asaltante se vea forzado a batir la retirada: en el conflicto de las retóricas, la victoria la obtiene siempre el *tercer lenguaje*. Este lenguaje tiene como tarea librar a los prisioneros: esparcir los significados, los catecismos. Como en el juego, *lenguaje sobre lenguaje*, hasta el infinito, tal es la ley que mueve a la logoesfera. (p.55)

11. [Gramática. La lengua]

(...) ¿Cómo puede tenerse una relación amorosa con nombres propios? Ni la menor sospecha de metonimia: esas señoras no eran nada atractivas, ni siquiera graciosas. (...) No es sólo una lingüística de los nombres propios lo que hace falta; es también una erótica: el nombre, como la voz, como el olor, sería el término de una languidez: deseo y muerte: "el último suspiro que queda de las cosas", dice un autor del siglo pasado. (pp. 56 y 57)

12. [elogio de la estupidez]

(...) la estupidez podría ser un centro duro e insecable, un *primitivo*: nada se puede hacer para descomponerla *científicamente* (...): *me fascina*. La fascinación podría ser el sentimiento *adecuado* que debe inspirarme la estupidez (si se llega a pronunciar su nombre): *me abraza* (es intratable, nadie la mete en cintura, lo atrapa a uno en el juego de la palmada) (p.57)

13. [el binarismo y la figura asombrosa] (*el amor por una idea*)

(...) el binarismo era para él un verdadero objeto de amor. (...) Que se pudiese decir todo *con una sola diferencia* le producía una especie de dicha, un asombro continuo. Como las cosas intelectuales se parecen a las cosas del amor, en el binarismo lo que le gustaba era una figura. Esta figura, la encontró de nuevo, más tarde, idéntica, en la oposición de los valores. Lo que habría de desviar en él la semiología, fue primero su principio del goce: una semiología que ha renunciado al binarismo ya casi no le atañe.

14. [contra-burgués, no académico]

El amateur

El amateur (el que practica la pintura, la música, el deporte, la ciencia, sin espíritu de maestría o de competencia) conduce una y otra vez su *goce* (*amator*: que ama y ama otra vez); no es para nada un héroe (de la creación, de la hazaña); se instala *graciosamente* (por nada) en el significante: en la materia inmediatamente definitiva de la música, de la pintura; su práctica, por lo regular, no comporta ningún *rubato* (ese robo del objeto en beneficio del atributo); es -será tal vez- el artista contra-burgués. (p.58)

15. [La servidumbre]

El chantaje a la teoría

Muchos textos de vanguardia (todavía sin publicar) son *inciertos*: ¿cómo juzgarlos, retenerlos, cómo predecirles un porvenir, inmediato o lejano? ¿Gustan? ¿Aburren? Su cualidad evidente es de orden intencional: se apresuran a servir a la teoría. Sin embargo, esta cualidad es *también* un chantaje (un chantaje a la teoría): ámenme, consérveme, defiéndame, porque yo me conformo a la teoría que ustedes reclaman ¿acaso no hago lo que hacen Artaud, Cage, etc.? -Pero Artaud no es solamente "vanguardia", es *también* escritura; Cage tiene *también* encanto...- Estos son los atributos que, *precisamente*, no son reconocidos por la teoría, que aún a veces ésta repudia. Al menos haga concordar su gusto con sus ideas, etc. (*La escena continua, infinita*). (p.60)

16. [en tanto desplazamiento de significado...] [la Condena]

Lo pleno del cine

Resistencia ante el cine: el significante mismo es siempre en él, por naturaleza, liso, sea cual fuere la retórica de los planos; es, sin remisión, un continuum de imágenes; la película (bien llamada: es una piel de aberturas) *sigue*, como una cinta charlatana: imposibilidad estatutaria del fragmento, del haiku. Los imperativos de la representación (análogos a las rúbricas obligatorias de la lengua) obligan a recibirlo todo: de un hombre que camina por la nieve, aun antes de que signifique, todo me está dado; en la escritura, por el contrario, no se me obliga a ver cómo están hechas las uñas del héroe - pero si se le antoja, el Texto me dice, y con qué fuerza, lo largo de las uñas de Hölderlin.

(Esto, apenas escrito, me parece ser una confesión de imaginario; debería haberlo enunciado como una palabra perpleja que busca saber por qué me resisto o deseo; desgraciadamente estoy condenado a la aserción. Falta en francés (y tal vez en todas las lenguas) un modo gramatical que exprese *ligeramente* (nuestro condicional es demasiado pesado), no la duda intelectual, sino el valor que trata de convertirse en teoría). (pp.60 y 61)

17. [el fingimiento]

(...) No busco poner mi expresión actual al servicio de mi verdad anterior (en el régimen clásico, se hubiese sacralizado este esfuerzo bajo el nombre de *autenticidad*), renuncio a la persecución agotadora de un viejo trozo de mí mismo, no busco *restaurarme* (como se dice de un monumento). No digo: "Voy a describirme", sino: "Escribo un texto y lo llamo R.B". (p.62)

18. [intransitividad de la escritura]

(...) soy, yo mismo, mi propio símbolo, soy la historia que me sucede: en rueda libre dentro del lenguaje, no tengo nada con que compararme; y en ese movimiento, el pronombre del imaginario, "yo", se descubre *im-pertinente*, lo simbólico se hace a la letra *inmediato*: peligro esencial para la vida del sujeto; escribir sobre sí mismo puede parecer una idea pretenciosa, pero es también una idea simple: simple como una idea de suicidio. (pp. 63 y 64)

19. [ofrenda o sacrificio a Dios] (*Elogio ambiguo del contrato*)

(...) el modelo del buen contrato es el contrato de la Prostitución. Pues este contrato, considerado inmoral por todas *las* sociedades y todos los regímenes (salvo las muy arcaicas), libera de hecho de lo que podríamos llamar *rubores imaginarios* del intercambio: ¿a qué atenerme respecto al deseo del otro, respecto a *lo que soy para él?* El contrato suprime este vértigo: es, en suma, la única posición que puede mantener el sujeto sin caer en dos imágenes inversas aunque igualmente aborrecidas: la del "egoísta" (que exige sin preocuparse por dar nada) y la del "santo" (que da sin permitirse a sí mismo exigir nada): el discurso del contrato elude así dos plenitudes; permite la observancia de la regla suprema de toda *habitación*, descifrada en el corredor de Shikidai: "*Ningún querer-asir y sin embargo ninguna obligación*" (EpS, 149). (p.66)

20. [Lo posible, la renuncia] [(Un sueño)]

El contratiempo

Su sueño (¿confesable?) sería transportar a una sociedad socialista algunos de los *encantos* (no digo valores) del arte de vivir burgués (hay -había- algunos): es lo que él llama *contratiempo*. A este sueño se opone el espectro de la Totalidad, que exige que el hecho burgués sea condenado *en bloque*, y que toda escapada del Significante sea castigada como una carrera de la que se vuelve manchado.

¿No sería acaso posible disfrutar de la cultura burguesa (deformada), *como de un exotismo?* (p. 66)

21. [Barthes, el acotador: Jaqueca y Sensualidad, personajes y escenario]  
(*Mi cuerpo sólo me existe...*)

(...) El carácter ligero, difuso, del malestar o del placer (la jaqueca, ella también, *acaricia* algunos de mis días) se opone a que el cuerpo se constituya en lugar ajeno, alucinado, sede de transgresiones agudas; la jaqueca (así denomino, con bastante inexactitud, el simple dolor de cabeza) y el placer sensual, no son más que cenestias\*, que se encargan de individuar mi propio cuerpo, sin que éste pueda sacar gloria de ningún peligro; mi cuerpo es ligeramente teatral para sí mismo. (p. 67)

\*Def. manuscrita del profesor D. Wallace: Sensación general de la existencia y del estado propio del cuerpo, independientemente de los sentidos externos, y resultante de la síntesis de las sensaciones, simultáneas y sin localizar, de los distintos órganos y singularmente los abdominales y [...] (¿torácicos?)

22. [artificial, mitológico, socializado y prostituido]

(...) me cautiva hasta la fascinación el cuerpo socializado, el cuerpo mitológico, el cuerpo artificial (el de los disfraces japoneses) y el cuerpo prostituido (el del actor). (p.67)

23. [Enantiosemas] [Retención y Orgasmo] [Wacquez]

Parejas de palabras-valores

Algunas lenguas, según parece, poseen enantiosemas, palabras que tienen la misma forma pero sentidos contrarios. De la misma manera, para él, una palabra puede ser buena o mala, sin previo aviso: la "burguesía" es buena cuando se vuelve a ver en su ser histórico, ascensorial, progresista, es mala cuando está bien provista. A veces, por azar, la lengua proporciona ella misma la bifurcación de una palabra doble: la "estructura", valor bueno al comienzo, se desacreditó cuando se hizo evidente que mucha gente la concebía como una forma inmóvil (un "plan", un "esquema" un "modelo"); afortunadamente estaba "estructuración", para tomar el relevo, que implica el valor fuerte por excelencia: el hacer, el despilfarro perverso ("por nada")

Asimismo, y más particularmente, no es lo *erótico* sino la *erotización*, el valor bueno. La erotización es una producción de lo erótico: ligera, difusa, mercurial; circula sin fijarse: un coqueteo múltiple y móvil liga al sujeto con lo que pasa, finge retenerlo y luego se

afloja para ir a otra cosa (y después a veces, este paisaje tan cambiante se corta, arrestado por una inmovilidad brusca: el amor)

24. [Gide]

(...) el lenguaje crudo es un lenguaje pornográfico (que mima históricamente el goce del amor), y los alimentos crudos no son más que valores mitológicos de la comida civilizada u ornamentos estéticos del plato japonés. La crudeza entra así en la categoría aborrecida de lo pseudo-natural: de allí, la gran aversión por la crudeza del lenguaje y la de la carne. (p.69)

25. [Erosión]

(...) al descomponer, acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida. Desbarro, me aferro y arrastro conmigo. (p.70)

26. [Vacío] [una representación silenciosa]

La diosa H

El poder de goce de una perversión (en este caso la de las dos H: homosexualidad y hachís) es siempre subestimado. La Ley, la Doxa, la Ciencia, no quieren comprender que la perversión, sencillamente, *hace feliz*; o, para precisar, que produce un *más*: soy más sensible, más perceptivo, más locuaz, me distraigo mejor, etc., y en este *más* reside la diferencia (y de allí el Texto de la vida, la vida como texto). En consecuencia, es una diosa, una figura invocable, una vía de intercesión. (p.70)

27. [Foucault] (*Los amigos*)

(...) En ese espacio de las afecciones *cultivadas*, encuentra la práctica de ese nuevo tema cuya teoría se busca hoy: los amigos forman entre ellos una red en la que cada uno tiene que aprehenderse como *interior/exterior*, sometido en cada conversación a la cuestión de la heterotopía: ¿dónde estoy entre los deseos? ¿dónde estoy en cuanto al deseo? (p.71) (...) la celebración acrecienta el acontecimiento, le añade un suplemento inútil, un goce perverso (p.71 y 72)

28. [Corrosión] (*El segundo grado y los otros*)

(...) Basta con retroceder de un paso ante una proposición, un espectáculo, un cuerpo, para trastocar completamente el gusto que sentíamos por él, el sentido que podríamos haberle dado. Hay eróticas, estéticas del segundo grado (el kitsch, por ejemplo). Hasta podemos convertirnos en maníacos del segundo grado: rechazar la denotación, la espontaneidad, el parloteo, la chatura, la repetición inocente, sólo tolerar lenguajes que den testimonio, aun tenue, de un poder de dislocación: la parodia, la anfibología, la cita subrepticia. El lenguaje, cuanto piensa, se hace corrosivo. (p.73)

29. [la ciencia inusitada: el salto]

(...) Todo discurso está atrapado en el juego de los grados. A este juego podría denominársele *batomología*. No sobra aquí el neologismo si lleva a la idea de una ciencia nueva: la de los escalonamientos de lenguaje. Esta ciencia sería inusitada, pues quebrantaría las instancias habituales de la expresión, de la lectura y de la audición ("verdad", "realidad", "sinceridad"); su principio sería una sacudida: se saltaría, como se salta un peldaño, toda *expresión*. (pp.73 y 74)

29. [la contradicción]

(...) *Denotación/connotación*: este doble concepto sólo tiene valor entonces en el campo de la verdad. (p.74)

30. [Voz] [el adjetivo, cuando no da muerte, asesina]

(...) De allí a comprender lo que es la *descripción*: se agota tratando de expresar lo mortal propio del objeto, simulando (la ilusión a través de la inversión) crearlo, quererlo vivo: "darle vida" quiere decir "verlo muerto". El adjetivo es el instrumento de esta ilusión; diga lo que diga, por su sola cualidad descriptiva, el adjetivo es fúnebre. (p.75)

31. [el arte es *lo contrario*, lo opuesto]

(...) El arte no sería pues nunca paranoico, sino siempre perverso, fetichista. (p.75)

32. [¿Barthes: *no*-Barthes?]

(...) En él, otra dialéctica se esboza, busca enunciarse: la contradicción de los términos pierde fuerza en él por el descubrimiento de un tercer término, que no es un término de síntesis, sino de *deportación*: todo regresa, pero regresa como Ficción, es decir, en otro nivel de la espiral. (p.76)

33. [la insinuación] [sexos, nexos, textos, homosexos: uno ante sí, disperso ]  
[¡Excesos!]

Plural, diferencia, conflicto.

Recorre de nuevo a una suerte de filosofía, llamada vagamente *pluralismo*. ¿Quién sabe si esta insistencia en el plural no es la manera de negar la dualidad sexual? Es preciso que la oposición de los sexos no sea una ley de la Naturaleza; hay pues que disolver los enfrentamientos y los paradigmas, pluralizar a la vez los sentidos y los nexos: el sentido irá hacia su multiplicación, su dispersión (en la teoría del Texto), y el sexo no quedará atrapado en ninguna tipología (no habrá, por ejemplo, más que homosexualidades, cuyo plural burlará todo discurso constituido, centrado hasta tal punto que parezca casi inútil hablar de ellos).

Asimismo, la *diferencia*, palabra insistente y muy elogiada, vale sobre todo porque dispensa del conflicto o lo vence. El conflicto es sexual, semántico; la diferencia es plural, sexual y textual; el sentido, el sexo, son principios de construcción, de constitución; la diferencia tiene todas las trazas de un espolvoreo, de una dispersión, de un espejo, ya no se trata de encontrar, en la lectura del mundo y del sujeto, oposiciones, sino desbordamientos, intromisiones, fugas, deslizamientos, desplazamientos, desbarramientos.

Según Freud (*Moisés*), un poco de diferencia lleva al racismo. Pero mucha diferencia, aleja de él, irremediadamente. Igualar, democratizar, masificar, todos estos esfuerzos no logran expulsar "la más pequeña diferencia", germen de la intolerancia racial. Lo que habría que hacer, desenfrenadamente, es pluralizar, sutillar.

34. [Habla el Texto: «... mañana estaré libre, pero, ¿dónde?»]

(...) Pero de nuevo, el Texto corre el peligro de petrificarse: se repite, se almoneda en textos mates que testimonian una solicitud de lectura y no un deseo de agrandar: el Texto tiende a degenerar en Parloteo. ¿A dónde ir? En eso estoy.

35. [Un tal Barthes]

### Anfibologías

La palabra "inteligencia" puede designar una facultad de intelección o una complicidad; por lo general, el contexto obliga a escoger uno de los dos sentidos y a olvidar el otro. Cada vez que encuentra una de las palabras dobles, R.B., por el contrario, conserva a la palabra sus dos sentidos, como si uno de ellos lo guiñara el ojo al otro y que el sentido de la palabra estuviese en ese guiño, que hace que *una misma palabra*, en *una misma frase*, quiera decir *al mismo tiempo* dos diferentes, y que se goce semánticamente de la una por la otra. Es por eso que a estas palabras se las llama en varias ocasiones "preciosamente ambiguas": no por esencia léxica (pues cualquiera palabra del léxico tiene varios sentidos), sino porque gracias a una especie de *suerte*, de buena disposición, no de la lengua sino del discurso, puedo *actualizar* su anfibología, es decir "inteligencia" y simular que me estoy refiriendo principalmente al sentido intelectual, pero *dando a entender* el sentido de "complicidad".

Estas anfibologías son extremadamente (anormalmente) numerosas: *Ausencia* (carencia de la persona y distracción del espíritu), *Alibí* (coartada policial y otro lugar), *Alienación* (buena palabra, a la vez mental y social), *Alimentar* (la caldera y la conversación), *Quemado* (incendiado y desenmascarado), *Causa* (lo que provoca y lo que uno abraza), *Citar* (llamar y copiar), *Comprender* (contener y captar intelectualmente), *Crudeza* (alimenticia y sexual), *Desarrollar* (sentido retórico y sentido ciclista), *Discreto* (discontinuo y retenido), *Ejemplo* (de gramática y de libertinaje), *Exprimir* (sacar el jugo y expresar su interioridad), *Fin* (límite y meta), *Función* (relación y uso), *Frescura* (temperatura y novedad), *Indiferencia* (ausencia de pasión y de diferencia), *Juego* (actividad lúdica y movimiento de las piezas de una máquina), *Viajar* (alejarse y drogarse), *Polución* (contaminación y masturbación), *Poseer* (tener y dominar), *Propiedad* (de los bienes y de los términos), *Interrogar* (preguntar y torturar), *Escena* (de teatro y matrimonial), *Sentido* (dirección y significación), *Sujeto* (sujeto de la acción)

y objeto del discurso), *Rasgo* (gráfico y lingüístico), *Voz* (órgano corporal y diatesis gramatical), etc.

(...) no es la polisemia (lo múltiple del sentido) lo que se elogia y se busca; es muy exactamente la anfibología, la duplicidad; no es la ilusión de oírlo todo (cualquier cosa), sino la de oír *otra cosa* (en esto soy más clásico que la teoría del texto que defiende). (pp. 79, 80 y 81)

36. [el miedo a lo infinito...] (*La elipsis*)

(...) La elipsis, figura mal conocida, perturba justamente porque representa la horrorosa libertad del lenguaje, que, de alguna manera, no tiene *medida obligatoria*: sus módulos son totalmente artificiales, puramente aprendidos... (p.87)

37. [Fourier y el gag]

(...) Lo que libera a la metáfora, al símbolo, al emblema, de la manía poética, lo que manifiesta la fuerza de la subversión, es el *disparate*, ese "atolondramiento" que Fourier supo poner en sus ejemplos, desdeñando todo decoro retórico (SFL, 97). El porvenir lógico de la metáfora sería pues el gag. (p.88)

37. [Exhibición, *fortaleza*] (*Lo privado*)

Es en efecto cuando divulgo lo privado de mí mismo cuando más me expongo: no por el riesgo del "escándalo", sino porque así presento mi imaginario en su consistencia más fuerte; y el imaginario es precisamente lo que ofrece un blanco a los otros, lo que no está protegido por ningún vuelco, ninguna dislocación. (p.89)

38. [ Tuércele el Sentido a la Estética ]

El discurso estético

Trata de sostener un discurso que no se enuncie en nombre de la Ley y/o de la Violencia: un discurso cuya instancia no sea ni política, ni religiosa, ni científica; que sea, de alguna manera, el residuo y el suplemento de todos estos enunciados. ¿Cómo llamaríamos este discurso? *erótico*, sin duda, pues tiene que ver con el goce; o tal vez *estético*, si se prevé darle poco a poco a esta vieja categoría una ligera torsión que la alejara de su fondo regresivo, idealista, y la acercaría al cuerpo, a la deriva. (p.91)

39. [*Etimologías*]

(...) la palabra es vista como un palimpsesto: me parece que tengo ideas *a ras de la lengua* -lo cual es simplemente: escribir (hablo aquí de una práctica, no de un valor) (p.92)



40. [«Utopía»]

Utopía (a lo Fourier): la de un mundo donde no habría ya sino diferencias, de modo que diferenciarse ya no sería excluirse. (p.93)

41. [El paso que vendrá (la estrategia no más allá)] [Blanchot]

La exención del sentido

Visiblemente, piensa en un mundo que estaría *exento de sentido* (como uno está exento del servicio militar). Esto comenzó con *el Grado cero* donde se sueña con "la ausencia de todo signo"; luego, miles de afirmaciones inciden sobre este sueño (a propósito del texto de vanguardia, del Japón, de la música, del alejandrino, etc.).

Lo divertido es que en la opinión común, precisamente, existe una versión de este sueño; a la Doxa tampoco le gusta el sentido, el cual es culpable, para ella, de introducir en la vida una suerte de inteligible infinito (que no es posible detener): a la invasión del sentido (de la que son responsables los intelectuales), ella opone lo *concreto*: lo concreto es lo que opuestamente ofrece resistencia al sentido.

Sin embargo, no se trata para él de reencontrar un sentido previo, un origen del mundo, de la vida, de los hechos, anterior al sentido, sino más bien de imaginar un sentido posterior: hay que atravesar como un largo camino de iniciación, todo el sentido, para poder extenuarlo, eximirlo. De donde surge una doble táctica: contra la Doxa, hay que ponerse a favor del sentido, pues el sentido es producto de la Historia, no de la Naturaleza, pero contra la Ciencia (el discurso paranoico), hay que mantener la utopía de la abolición del sentido. (pp.95 y 96)

42. [La escritura doble, el *diálogo* del fantasma]

(...) El sueño me desagrade porque uno está enteramente absorbido en él: el sueño es *monológico*; y el fantasma me gusta porque se mantiene concomitante con la conciencia de la realidad (la del lugar donde estoy); así se crea un espacio doble, dislocado, escalonado, dentro del cual una voz (...), como en la marcha de una fuga, se pone en posición *indirecta*: algo se *trama*; es, sin pluma ni papel, un comienzo de escritura. (p.96)

43. [la espiral] (*El regreso como farsa*)

(...) Sobre el trayecto de la espiral, todo retorna, pero situado en otro lugar, en un lugar más alto: es entonces el regreso de la diferencia, el camino de la metáfora; es la Ficción. En cuanto a la Farsa, ésta regresa en un lugar más bajo; es una metáfora que se inclina, se marchita y cae (se afloja). (p.97)

44. [la ausente presencia (huella) del cuerpo]

(...) El estereotipo es ese lugar del discurso *donde falta el cuerpo*, donde uno está seguro que éste no está. Inversamente, en este texto presuntamente colectivo que estoy leyendo, a veces, el estereotipo (la escribanca) cede y aparece la escritura; estoy seguro entonces que ese fragmento de enunciado fue producido por un cuerpo. (p.98)

45. [la obra, el *ponerse en abismo* (yo leo lo que escribo): *línea recta y zig zag*]

#### La doble figura

Esta obra, en su continuidad, avanza por una vía de dos movimientos: la *línea recta* (el encarecimiento, el acrecentamiento, la insistencia de una idea, una posición, un gusto, una imagen) y el *zigzag* (lo contrapuesto, la contramarcha, la contrariedad, la energía reactiva, la negación, el vaivén, el movimiento de la Z, la letra de la desviación). (p99.)

46. [el acertijo] (*El amor, la locura*)

(...) Perturbación, herida, desamparo o júbilo. El cuerpo todo entero arrastrado, *anegado de Naturaleza*, y todo esto, sin embargo: *como si estuviese tomando en préstamo una cita*. En el sentimiento del amor, en la locura amorosa, si quiero hablar, lo que hago es reencontrar: el Libro, la Doxa, la Estupidez. Mescolanza del cuerpo y del lenguaje: ¿cuál de los dos empieza? (p.100)

47. [La moneda *sin honor*]

#### El apócrifo

¿Cómo *funciona eso* de escribir? Sin duda a través de movimientos de lenguaje lo bastante formales y repetidos como para que yo pueda llamarlos "figuras": adivino que hay *figuras de producción*, operadores de texto. Ellos son, entre otros, aquí: la evaluación, la nominación, la anfibología, la etimología, la paradoja, el encarecimiento, la enumeración, el torniquete.

Hay otras de esas figuras: el *apócrifo* (el apócrifo es, en la jerga de los expertos grafólogos, una imitación de escritura). Mi discurso contiene muchas nociones apareadas (*denotación/connotación, legible/escribible, escritor/escribiente*). Estas oposiciones son artefactos: se toma de la ciencia modales conceptuales, una energía clasificadora: se roba un lenguaje sin llegar, no obstante, a aplicarlo exhaustivamente: imposible decir: esto es una denotación, aquello, una connotación, o: tal quien es escritor, tal quien, escribiente, etc.: se *acuña* la oposición (como una moneda), pero no se le *hace honor*. ¿Para qué sirve, entonces? Simplemente, para *decir algo*: es necesario sentar un paradigma para producir un sentido y poder luego derivarlo.

Esta manera de hacer funcionar un texto (mediante figuras y operaciones) concuerda bien con los puntos de vista de la semiología (y lo que subsiste en ella de la vieja retórica): está, pues, históricamente e ideológicamente marcada: en efecto, mi texto es legible: estoy del lado de la estructura, de la frase, del texto fraseado: produzco para reproducir, como si tuviese un pensamiento y lo representase con la ayuda de materiales y reglas: *escribo clásicamente*. (pp.100 y 101)

48. [alrededor de la boca: el maquillaje *en redondo*] (*El círculo de los fragmentos*)

Escribir por fragmentos: los fragmentos son entonces las piedras sobre el borde del círculo: me explayo en redondo: todo mi pequeño universo está hecho migajas: en el centro, ¿qué? (p.101)

#### 48.1

(...) El índice de un texto no es pues sólo un instrumento de referencia; él mismo es un texto, el segundo texto que es el *relieve* (residuo y asperidad) del primero: lo que hay de delirante (de interrumpido) en la razón de las frases. (p.102)

#### 48.2

(...) En suma, procedo por adiciones, no a través del bosquejo; tengo el gusto previo (primero) por el detalle, el fragmento, el *rush*, y la inhabilidad de llegar a una "composición": no sé producir "las masas" (pp.102 y 103)

#### 48.3

Como le gusta encontrar, escribir, *comienzos*, tiende a multiplicar este placer: es por ello que escribe fragmentos: mientras más fragmentos escribe, más comienzos y por ende más placeres (pero no le gustan los fines: es demasiado grande el riesgo de la cláusula retórica: tiene el temor de no saber resistir a la *última palabra*, la última réplica). (p.103)

#### 48.4

(...) Pero entonces cuando uno dispone los fragmentos uno tras otro, ¿no es posible ninguna organización? Sí: el fragmento es como la idea musical de un ciclo (*Bonne Chanson, Dichterliebe*): cada pieza se basta a sí misma y, sin embargo, no es nunca más que el intersticio de sus vecinas: la obra no está hecha más que de piezas fuera de texto. (p.103)

49. [referirse, *leerse*] [«mis»: ¿qué ocurrió con la muerte?: la escritura como la propiedad de un cadáver] [la propiedad: lenguaje del burgués]

Producción de mis fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo). (p.104)

50. [espiral]

(...) En el lapo de buen vino, como en la absorción del texto, hay una torsión, un escalonamiento de grados: se encrespa, como una cabellera. (p.105)

51. [escritura automática] (*Errores de mecanografía*)

(...) Estos errores mecánicos, por no tratarse de deslices sino de substituciones, remiten a un tipo de perturbación muy distinto a las singularidades de lo manuscrito: mediante la máquina el inconsciente escribe con mucha más seguridad que en la escritura natural, y podría imaginarse un *grafoanálisis* mucho más pertinente que la sosa grafología; es cierto que una buena mecanógrafa no se equivoca: ¡no tiene inconsciente! (p.106)

## 52. [La genialidad]

### El estremecimiento del sentido

Todo su trabajo, evidentemente, tiene como objeto una moralidad del sentido (*moralidad* no es lo mismo que *moral*).

En esta moralidad, como tema frecuente, el estremecimiento del sentido tiene un lugar doble; es ese primer estado según el cual lo "natural" empieza a agitarse, a significar (a volver a ser relativo, histórico, idiomático); la ilusión (aborrecida) del *se da por sentido* se descascara, se agrieta, la máquina de los lenguajes echa a andar, la "Naturaleza" se estremece por toda la socialidad comprimida en ella, dormida: me asombro ante lo "natural" de las frases, así como el griego antiguo de Hegel se asombra ante la Naturaleza y escucha en ella el estremecimiento del sentido. Sin embargo, a este estado inicial de la lectura semántica, en el cual las cosas se ponen en marcha hacia el sentido "verdadero" (el de la historia), responde más allá y casi contradictoriamente otro valor: el sentido, antes de quedar abolido en la in-significancia, se estremece una vez más: *hay sentido*, pero este sentido no se deja "asir"; sigue siendo fluido, se estremece en una pequeña ebullición. El estado ideal de la socialidad se declara así: vasto y perpetuo murmullo anima sentidos innumerables que estallan, crepitan, fulguran sin tomar nunca la forma definitiva de un signo tristemente agobiado por su significado: tema feliz e imposible, pues este sentido idealmente estremecido es inexorablemente recuperado por un sentido sólido (el de la Doxa) o por un sentido nulo (el de las místicas de la liberación).

(Formas de estremecimiento: el Texto, la significancia, y, tal vez: lo Neutro). (pp. 106 y 107)

## 53. [solo]

### El imaginario de la soledad

Hasta ahora, siempre había trabajado sucesivamente bajo la tutela de un gran sistema (Marx, Sartre, Brecht, la semiología, el Texto). Hoy, le parece que escribe más al descubierto; nada lo sostiene, a no ser por jirones de lenguajes pasados (pues para hablar, al fin y al cabo, hay que apoyarse en otros textos). Dice esto sin la infatuación que suele acompañar las declaraciones de independencia, y sin la pose de tristeza con que se confiesa una soledad; lo dice más bien para explicarse a sí mismo el sentimiento de inseguridad que ahora lo domina, y, aún más tal vez, el vago tormento de una regresión hacia lo poco que él es, hacia ese algo antiguo que es, "librado de sí mismo".

- Usted hace aquí una declaración de humildad; por tanto, no sale del imaginario, y del peor que existe: el psicológico. Es verdad que al hacerlo, debido a un vuelco no previsto y el cual le hubiera gustado ahorrarse, usted comprueba la justeza de su diagnóstico: en efecto, usted se *retrotrae*. - Pero, al decirlo, escapo... etc. (*el esconce continúa*) (p.112)

## 54. [ el barco ebrio ]

(...) Lo deseable sería entonces: no un texto de vanidad, ni un texto de lucidez, sino un texto de comillas inciertas, de paréntesis flotantes (nunca cerrar el paréntesis es, con

toda exactitud: ir a la deriva). Esto depende también del lector, quien produce el *escalonamiento* de las lecturas. (p.116)

55. [Brechtiana]

El instrumento sutil

Programa de una vanguardia:

"El mundo con toda seguridad se ha salido de sus goznes y sólo unos movimientos muy violentos pueden volver a encajarlo todo. Sin embargo, es posible que, entre los instrumentos que sirven para hacerlo, haya uno pequeño y frágil, que exige que se le manipule con ligereza". (Brecht, *L'Achat du cuivre*). (p.117)

56. [anamnesia]

(...) Llamo anamnesia a la acción -mezcla de goce y de esfuerzo- que ejecuta el sujeto para reencontrar, *sin agrandarla ni hacerla vibrar*, la tenuidad del recuerdo: es el haiku mismo. El *biografema* (ver SFL, 13) no es más que una anamnesia ficticia: la que adjudico al autor que me gusta. (p.120)

57. [la gramática *moral*]

¿Estúpido?

Perspectiva clásica (fundada en la unidad de la persona humana): la estupidez es una histeria: bastaría con verse estúpido para serlo menos. Perspectiva dialéctica: acepto pluralizarme, dejar vivir en mí libremente regiones de estupidez.

A menudo se sentía estúpido: es porque sólo poseía una inteligencia *moral* (es decir: ni científica, ni política, ni práctica, ni filosófica, etc.). (p.120)

58. [ ]

La máquina de la escritura

Hacia 1963 (a propósito de La Bruyère, EC, 221), se entusiasma con la pareja *metáfora/metonimia* (ya conocida, sin embargo, desde las conversaciones con G., en 1950). Como la varita de un hechicero, el concepto, sobre todo si está apareado, *levanta* una posibilidad de escritura: aquí, dice, yace el poder de decir algo.

La obra procede así por encaprichamientos conceptuales, enrojecimientos sucesivos, manías perecederas. El discurso avanza a través de pequeños destinos, a través de crisis amorosas. (Malicias de la lengua: *engouement* (encaprichamiento) quiere decir también *obstrucción*: la palabra se le queda a uno en la garganta, por un rato). (pp.120 y 121)

59. [el goce ... (la paradoja)]

(...) el goce no es lo que *responde* al deseo (lo satisface), sino lo que lo toma por sorpresa, lo excede, lo desorienta, lo hace ir a la deriva.

60. [¿Entonces? ¿Cómo?]

El discurso jubilatorio

*iTe amo, te amo!* Surgido del cuerpo, irreprimible, repetido, todo este paroxismo de la declaración amorosa, ¿no esconderá una *carencia*? No habría necesidad de *decir* esta palabra si no se tuviese que oscurecer, como hace el calamar con su tinta, el fracaso del deseo bajo el exceso de su afirmación.

¿Entonces? ¿Estamos condenados para siempre al desabrido retorno de un discurso *mediocre*? ¿No hay acaso la menor posibilidad de que exista, en algún rincón perdido de la logósfera, la eventualidad de un puro discurso jubilatorio? En uno de sus márgenes extremos -muy cerca, en verdad, de la mística- ¿no sería concebible un lenguaje que se vuelva por fin la *expresión* primera y como *insignificante* de lo colmado?

- ¡No hay nada que hacer: es la palabra de la exigencia y sólo puede producir embarazo en quien la recibe, a menos que se trate de la madre -o de Dios!

-A menos que tenga una justificación para proferirla, en el caso (improbable pero siempre esperado) en que dos "*te amo*", emitidos en un destello único, formase una coincidencia pura que anulara, mediante esta simultaneidad, los efectos de chantaje de un sujeto sobre otro: la exigencia se pondría a *levitar*. (p.124)

61. [el libro que no vendrá (litotes): (el Texto); la fuga del mundo; la Semiosis...]

La literatura como mathesis

Al leer los textos clásicos (desde el *Asno de oro* hasta Proust), se maravilla siempre ante la suma de saber amasada y ventilada por la obra literaria (según sus leyes propias, cuyo estudio debería constituir un nuevo análisis estructural): la literatura es una *mathesis*, un orden, un sistema, un campo estructurado de saber. Pero este campo no es infinito: por una parte, la literatura no puede cambiar el saber de su época; y, por otra parte, no puede decirlo todo: como lenguaje, como generalidad *finita*, no puede dar cuenta de objetos, espectáculos, acontecimientos que la sorprendan hasta el punto de dejarla estupefacta; es esto lo que vio y dijo Brecht: "Los acontecimientos de Auschwitz, del ghetto de Varsovia, de Buchenwald, con toda certeza no tolerarían una descripción de carácter literario. La literatura no estaba preparada para ellos y no se dio a sí misma los medios para dar cuenta de ellos". (*Escritos sobre la política y la sociedad*).

Esto explica tal vez nuestra impotencia de hoy para producir una literatura realista: ya no es posible volver a escribir a Balzac, a Zola, a Proust y ni siquiera las malas novelas socialistas, pese a que sus descripciones se basan en una división social todavía vigente. El realismo es siempre timorato, y hay demasiada *sorpresa* en un mundo que la información de masa y la generalización de la política han vuelto tan profuso que ya no es posible figurárselo proyectivamente: el mundo, como objeto literario, se nos escapa; el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis*, ni *Mathesis*, sino sólo *Semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje, en una palabra: *Texto* (es errado decir que la noción de "texto" es equivalente a la noción de "literatura": la literatura

*representa* un mundo finito, el texto *figura* lo infinito del lenguaje: sin saber, sin razón, sin inteligencia). (p.130)

62. [el «narrador» del ensayo]

(...) La intrusión, en el discurso del ensayo, de una tercera persona que no remite, sin embargo, a ninguna criatura de ficción, marca la necesidad de remodelar los géneros: que el ensayo confiese ser *casi* una novela: una novela sin nombres propios. (p.131)

63. [el *desplazamiento*, el viaje, no el fin, no el destino] [Benjamin]

Abou Nowas y la metáfora

En el deseo no hay acepción de objeto. Cuando una prostituta miraba a Abou Nowas, Abou Nowas captaba en su mirada no el deseo de dinero sino el deseo a secas -y esto lo conmovía. Poco importa el sentido transportado, poco importan los términos del trayecto: sólo cuenta -y funda la metáfora- el *transporte mismo*, y esto debería servir de apólogo a toda ciencia del desplazamiento. (p.135)

64. [Filosofía de la anti-Naturaleza]

(...) el *Signo* es un objeto ideal para este tipo de filosofía: pues es posible denunciar y/o celebrar su arbitrariedad; es posible gozar con los códigos imaginando a la vez con nostalgia que algún día quedarán abolidos: como un *out-sider* intermitente, puede entrar-en o salir-de la pesada socialidad, según mi humor de inserción o de distancia. (p. 143)

65. [trapecio de un valor]

Lo neutro

Lo neutro no es un promedio de activo y pasivo; es más bien un vaivén, una oscilación amoral, en suma, si se quiere, lo contrario de una antinomia. Como valor (proveniente de la región Pasión) lo Neutro corresponde ría a la fuerza por medio de la cual la práctica social barre e irrealiza las antinomias escolásticas (Marx, citado en SR, 61: "Es solo en la existencia social donde antinomias tales como subjetivismo y objetivismo, espiritualismo y positivismo, actividad y pasividad, pierden su carácter antinómico..."). (p.144)

66. [ las posibilidades del texto: el mandato de la lectura, *(in)finalita*]

La acomodación

Cuando leo, *acomodo*: no sólo acomodo el cristalino de mis ojos sino también el de mi intelecto, para captar el buen nivel de significación (el que me conviene a mí). Una lingüística aguda no debería preocuparse ya más del "mensaje" (¡al diablo con los "mensajes"!), sino de las acomodaciones, que preceden sin duda mediante niveles y accesos: cada uno *doblega* su espíritu, como un ojo, para aprehender en la masa del

texto *la inteligibilidad* que necesita para conocer, para gozar, etc. En esto la lectura es un trabajo: hay un músculo que la doblega.

Es sólo cuando el ojo normal ve hasta el infinito cuando no necesita acomodarse. Asimismo si yo pudiera leer un texto *hasta el infinito*, ya no tendría necesidad de doblegar nada en mí mismo. Esto es lo que sucede postulativamente ante un texto que se dice de vanguardia (no trate en este caso de acomodarse: usted no percibirá nada). (pp.146 y 147)

67. [el silencio de los dioses: el susurro de la pose]

El numen

Predilección por la fórmula de Baudelaire, citada varias veces (especialmente respecto a la lucha libre): "la verdad enfática del gesto en las grandes ocasiones". Baudelaire denominó a este exceso de la pose el *numen* (que es el gesto silencio de los dioses al proclamar el destino humano). El *numen* es la histeria petrificada, eternizada, entrampada, ya que por fin uno la mantiene inmovilizada, encadenada bajo una larga mirada. De allí mi interés por las poses (a condición de que estén encuadradas), las pinturas nobles, los cuadros patéticos, los ojos alzados al cielo, etc. (p.147)

68. [el descenso o «ya no soy un niño»]

De la escritura a la obra

Trampa que tiende la infatuación: hacer creer que acepta considerar lo que escribe como una "obra", pasar de una contingencia de escritos a la transcendencia de un producto unitario, sagrado. La palabra "obra" es ya un imaginario.

La contradicción es, en verdad, entre la escritura y la obra (el Texto a su vez es una palabra magnánima: no toma en cuenta esta diferencia). Gozo sin solución de continuidad, sin fin, sin término de la escritura como una producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener. Pero en nuestra sociedad mercantil hay que llegar a la postre a una "obra": hay que construir, es decir, *terminar* una mercancía. Así, mientras escribo, la escritura se ve en todo momento aplanada, banalizada, culpabilizada por la obra a la cual se ve obligada a contribuir. ¿Cómo escribir en medio de todas las trampas que me tiende la imagen colectiva de la obra? -Pues bien, *ciegamente*. Perdido, enloquecido y presionado, durante el trabajo sólo puedo repetirme a mí mismo a cada momento la palabra con que termina el *Huis-clos* de Sartre: *continuemos*.

La escritura es ese *juego* en el cual me doy vuelta más o menos bien dentro de un espacio demasiado estrecho: estoy arrinconado, me debato entre la histeria necesaria para escribir y el imaginario, que vigila, amana, purifica, banaliza, codifica, corrige, impone la mira (y la visión) de una comunicación social. Por un lado quiero que me deseen y por el otro no me deseen: histérico y obsesivo al mismo tiempo.

Y sin embargo: mientras más me dirijo hacia la obra, más desciendo hacia la escritura; me acerco a su fondo inaguantable; aparece un desierto y se produce, fatal, desgarradora, una suerte de *pérdida de simpatía*: ya no siento simpatía (hacia los demás, hacia mí mismo). Es en este punto de contacto entre la escritura y la obra donde



se me aparece la dura verdad: *ya no soy un niño*. O bien ¿será la ascesis del goce lo que así descubro? (pp.149 y 150)

69. [el binarismo, *actividad* moderna] [Nietzsche]

### La Antítesis

Por ser la figura de la oposición, la forma exasperada del binarismo, la Antítesis es el espectáculo mismo del sentido. De ella se sale: ya sea por medio del neutro, ya sea por el escape hacia lo real (el confidente raciniano quiere abolir la antítesis trágica, SR, 61), ya sea por el suplemento (Balzac suple la antítesis sarrasiniana, S/Z, 33), ya sea por la invención de un tercer término (de deportación).

El mismo, sin embargo, no deja de recurrir a menudo a la Antítesis (por ejemplo: "La libertad en vitrina, a título decorativo, pero el orden en casa, a título constitutivo", *My*, 135). ¿De nuevo una contradicción? - Sí, y ella recibirá siempre la misma explicación: la Antítesis es un *robo de lenguaje*: tomo prestada la violencia del discurso común en beneficio de mi propia violencia, del *sentido-para-mí*. (pp. 151 y 152)

70. [ lo temible, el sentido]

### Paradoxa

(Corrección de la paradoja)

En el campo intelectual reina un fraccionalismo intenso: se opone, término por término, a lo más cercano, pero quedándose dentro del mismo "repertorio": en neuropsicología animal, el repertorio es el conjunto de miras en función de las cuales actúa tal o cual animal: ¿por qué plantear a una rata preguntas de hombre cuando su "repertorio" es el de una rata? ¿Por qué plantear a un pintor de vanguardia preguntas de profesor? La práctica paradójica, a su vez, se desarrolla en un repertorio ligeramente diferente, que es más bien el del escritor: uno no se opone a valores *nombrados*, fraccionados; estos valores uno los bordea, los esquivo, los evita: *uno se va por la tangente*; no es, propiamente hablando, una contramarcha (palabra muy cómoda de Fourier, sin embargo); lo que se teme es caer en la oposición, la agresión, es decir, *en el sentido* (pues el sentido no es nunca más que el trinquete de un contra-término), es decir, otra vez: en esa solidaridad semántica que une los contrarios simples. (p. 153)

71. [ lengua, labio ]

### Hablar / besar

Según una hipótesis de Leroi-Gourham, fue cuando logró liberar sus extremidades anteriores a la marcha y, por tanto, su boca de las funciones predatorias, cuando el hombre pudo hablar. Yo añado: *y besar*. Pues el aparato fonatorio es también el aparato oscular. Al pasar a la estación erecta, el hombre se halló libre para inventar el lenguaje y el amor: es tal vez el nacimiento antropológico de una doble perversión concomitante: la palabra y el beso. Según esto, mientras más libres fueron los hombres (respecto a su boca), más hablaron y besaron; y, lógicamente, cuando mediante el progreso los hombres se deshagan de toda tarea manual, no harán otra cosa que discurrir y besarse.

Imaginemos para esta doble función, localizada en un mismo sitio, una transgresión única nacida de un uso simultáneo de la palabra y del beso: *hablar besando, besar hablando*. Hay que creer que esta voluptuosidad existe, ya que los amantes no dejan de "beber las palabras en los labios amados". Lo que saborean entonces, en la lucha amorosa, es el juego del sentido que se abre y se interrumpe: la función *que se turba*: en una palabra: *el cuerpo farfullado*. (p.154)

73. [ Una (razón) teórica ]

El juego, el pastiche

Entre las muchas ilusiones que se hacen respecto a sí mismo hay ésta, muy tenaz: que le gusta *jugar* y, por ello, que tiene el poder de hacerlo; ahora bien, nunca ha hecho un pastiche (al menos voluntariamente), salvo cuando estaba en el liceo (del *Critón*, 1974), pese a que con frecuencia no le faltaron ganas.. Puede haber en ello una razón teórica: si se trata de *burlar* al sujeto, *el juego* es un método ilusorio y hasta produce un efecto contrario al que se busca: el sujeto del juego se hace más consistente que nunca; el verdadero juego no es enmascarar al sujeto sino enmascarar al juego mismo. (p.155)

74. [Acotador, 7]

*Observaciones*: 1. el intertexto no es necesariamente un campo de influencias; es más bien una música de figuras, de metáforas, de pensamientos-palabras; es el significante como *sirena*: 2. *moralidad* ha de entenderse como el contrario preciso de la moral (es el pensamiento del cuerpo en estado de lenguaje); 3. primero *intervenciones* (mitológicas), luego *ficciones* (semiológicas, luego, estallidos, fragmentos, *frases*; 4. entre los períodos hay, evidentemente, encabalgamientos, retornos, afinidades, sobrevivencias; son por lo general los artículos (de revista) los que desempeñan este papel conjuntivo; 5. cada frase es reactiva: el autor reacciona ya sea ante el discurso que lo rodea, ya sea ante su propio discurso, si uno u otro empiezan a consistir demasiado; 6. como un clavo que saca a otro, según dicen, una perversión ahuyenta una neurosis: a la obsesión política y moral sucede un pequeño delirio científico, que viene a zanjarse a su vez el goce perverso (con fondo de fetichismo); 7. la división de una época, de una obra, en fases de evolución -pese a tratarse de una operación imaginaria- permite hacerle el juego a la comunicación intelectual: uno se hace inteligible. (p.160)

75. [la ruptura (un manifiesto)] (*El alfabeto*)

(...) hay que quebrar el alfabeto en aras de una regla superior: las de la ruptura (de la heterología): impedir que "cuaje" un sentido. (p. 161)

76. [ Antiestructura ]

La obra como poligrafía

Imagino una crítica antiestructural; sería una crítica que no buscaría el orden, sino el desorden de la obra; le bastaría para ello con considerar toda obra como una *enciclopedia*: ¿no podría definirse cada objeto según el número de objetos dispares ( de

saber, de sensualidad) que pone en escena con la ayuda de simples figuras de contigüidad (la metonimia y el asíndeton)? Como enciclopedia, la obra extenúa una lista de objetos heteróclitos, y esta lista es la antiestructura de la obra, su oscura y loca poligrafía

## El imperio de los signos

Roland Barthes<sup>4</sup>

### 1. [«Sin direcciones»]

(...) Esta ciudad sólo se puede conocer por una actividad de tipo etnográfico: es necesario orientarse en ella no mediante un libro, la dirección, sino por el andar, la vista, la costumbre, la experiencia; una vez descubierta, la ciudad es intensa y frágil, no podrá encontrarse de nuevo más que a través del recuerdo de la huella que ha dejado en nosotros: visitar un lugar por vez primera es como empezar a escribirlo: al no estar escrita la dirección, será preciso que ella misma cree su propia escritura. (p.56)

### 2. [La Caja]

(...) multitudes de escolares, en excursión de un día, traen a sus padres un hermoso paquete que contiene no se sabe qué, como si hubieran ido muy lejos y ésta fuera una ocasión para entregarse a manos llenas a la voluptuosidad del paquete. De esta manera, la caja representa al signo: como envoltura, pantalla, máscara, *vale por* lo que esconde, protege y, sin embargo, designa: *da el pego*, si se quiere tomar esta expresión en su doble sentido, monetario y psicológico\*; pero aquello que encierra y significa, se *retrasa* por mucho tiempo, como si la función del paquete no fuera proteger en el espacio, sino remitir en el tiempo; en la envoltura es donde parece colocarse el trabajo de la *confección* (del hacer), mas ya por esto mismo el objeto pierde su existencia, se convierte en espejismo: de envoltorio en envoltorio, el significado huye, y cuando al fin se le atrapa (siempre hay un *algo* en el paquete, por pequeño que sea), es insignificante, irrisorio: el placer, campo del significante, ha sido aprehendido; el paquete no está vacío, sino vaciado: encontrar el objeto que está en el paquete o el significado que está en el signo es echarlo por tierra: lo que los japoneses transportan, con una energía de hormiga, son, en suma, signos vacíos. (pp.67 y 67)

\*dar el pego: *donner le change*, significa literalmente dar el *cambio*, de ahí la alusión al dinero (*N. del. T*)

---

<sup>4</sup> Roland Barthes: El imperio de los signos. Madrid, Mondadori, 1991.

## Fragmentos de un discurso amoroso

Roland Barthes<sup>5</sup>

[aniquilamiento, éxtasis] [Sartre]

5. ¿El abismo no es más que un aniquilamiento oportuno? No sería difícil leer en él no un reposo, sino una *emoción*. Enmascaro mi duelo en una huida; me diluyo, me desvanezco para escapar a esta comicidad, a este atasco, que hace de mí un sujeto *responsable*: salgo: es el éxtasis. (p.23)

[la clausura] [Nietzsche]

4. *Adorable* es la huella fútil de una fatiga, que es la fatiga del lenguaje. De palabra en palabra, me canso de decir de otro modo lo que es propio de mi Imagen, impropriamente lo propio de mi deseo: viaje al término del cual mi última filosofía no puede sino ser la de reconocer - y la de practicar - la tautología. (...) Lo que clausura así el lenguaje amoroso es aquello mismo que lo ha instituido: la fascinación. (...) ¿la tautología no es este estado inaudito en que se reencuentran, mezclados todos los valores, al final glorioso de la operación lógica, lo obscuro de la necesidad y la explosión del *sí* nietzscheano? (pp. 28 y 29)

[Atopía]

2. (...) Como inocencia, la atopía resiste a la descripción, a la definición, al lenguaje (...) Atópico, el otro hace temblar el lenguaje: no se puede hablar *de él, sobre él*; todo atributo es falso, doloroso, torpe, mortificante: el otro es *incalificable* (ese sería el verdadero sentido de *átomos*). (p.43)

[originalidad] [R.H.]

3. (...) Es la originalidad de la relación lo que es preciso conquistar. La mayor parte de las heridas me vienen del estereotipo: estoy obligado a hacerme el enamorado, como todo el mundo: a estar celoso, abandonado, frustrado, como todo el mundo. Pero cuando la relación es original, el estereotipo es conmovido, rebasado, eliminado, y los celos, por ejemplo, no tienen ya espacio en esa relación sin lugar, sin *topos*, sin "plano" -sin discurso. (pp. 43 y 44)

[¡Erótica!]

1. El lenguaje es una piel: yo froto mi lenguaje contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras. Mi lenguaje tiembla de deseo. La emoción proviene de un doble contacto: por una parte, toda una actividad discursiva viene a realzar discretamente, indirectamente, un significado único, que es

---

<sup>5</sup> Roland Barthes: Fragmentos de un discurso amoroso. México D.F., Siglo Veintiuno Editores, 1987.

"yo te deseo", y lo libera, lo alimenta, lo ramifica, lo hace estallar (el lenguaje goza tocándose a sí mismo); por otra parte, envuelvo al otro en mis palabras, lo acaricio, lo mimo, converso acerca de estos mimos, me desvivo para hacer durar el comentario al que someto la relación.

(Hablar amorosamente es desvivirse sin término, sin crisis; es practicar una relación sin orgasmo. Existe tal vez una forma literaria de este *coitus reservatus*: es el galanteo.)

[El amor -la erótica como acto de habla] [Lacan]

2. (...) (La atopía del amor, la aptitud que lo hace escapar a todas las disertaciones, sería que *en última instancia* no es posible hablar de amor más que *según una estricta determinación alocutoria*; sea filosófico, gnómico, lírico o novelesco, hay siempre, en el discurso sobre el amor, alguien a quien nos dirigimos. Este alguien pasó al estado de fantasma o de criatura venidera. Nadie tiene deseos de hablar del amor si no es *por* alguien.) (p.83)

[La Escena] [Sade] [lo importante es *ganar la última mano*]

4. Ninguna escena tiene un sentido, ninguna progresa hacia un esclarecimiento o una transformación. La escena no es ni práctica ni dialéctica; es lujosa, ociosa: tan inconsecuente como un orgasmo perverso: no marca, no mancha. Paradoja: en Sade la violencia ya no marca; el cuerpo es instantáneamente restaurado -por nuevos desgastes: incesantemente derrengada, alterada, lacerada, Justine está siempre fresca, íntegra, descansada; así ocurre con el participante de la escena: renace de la escena pasada, como si nada hubiera ocurrido. Por la insignificancia de su ajetreo, la escena recuerda el vómito romano: me excito la campanilla (me excito con la discusión), vomito (una oleada de argumentos hirientes) y después, tranquilamente, me pongo nuevamente a comer. (pp.116 y 117)

5. Insignificante, la escena lucha sin embargo con la insignificancia. Todo participante de una escena sueña con tener la *última palabra*. Hablar el último, "concluir", es dar un destino a todo lo que se ha dicho, es dominar, poseer, dispensar, asestar el sentido; en el espacio de la palabra, lo que viene último ocupa un lugar soberano, guardado, de acuerdo con un privilegio regulado, por los profesores, los presidentes, los jueces, los confesores: todo combate de lenguaje (...) se dirige a la posesión de ese lugar; mediante la última palabra voy a desorganizar, a "liquidar" al adversario, voy a infligirle una herida (narcísica) mortal, voy a reducirlo al silencio, voy a castrarlo de toda palabra. (p.117)

[la *inutilidad del gesto*]

5. Saber que no se escribe para el otro, saber que esas cosas que voy a escribir no me harán jamás amar por quien amo, saber que la escritura no compensa nada, no sublima nada, que es precisamente *ahí donde estás*: tal es el comienzo de la escritura. (p.122)

## Identificaciones

IDENTIFICACIÓN. El sujeto se identifica dolorosamente con cualquier persona (o con cualquier personaje) que ocupe en la estructura amorosa la misma posición que él.

[Werther]

1. Werther se identifica con todo enamorado perdido; es el loco que ama a Carlota y va a recogerle flores en pleno invierno; es ese joven sirviente enamorado de una viuda, que acaba de matar a su rival, por el cual quiere interceder, pero a quien no puede salvar del arresto: "Nada puede salvarte, desdichado! Veo perfectamente que nada puede salvarnos". La identificación no simula un sentido psicológico; es una pura operación estructural: soy aquel que tiene el mismo lugar que yo. (p.151)

[infinitamente triste] [Erdosain]

3. Las imágenes de las que estoy excluido me son crueles; pero a veces también (inversión) soy apresado en la imagen. Al alejarme de la terraza de un café donde debo dejar al otro en compañía, *me veo* partir solo, caminando, un poco deprimido, por la calle desierta. Esta imagen, en la que mi ausencia es aprisionada como en un espejo, es una imagen *triste*. (p. 155)

[Cuerpo, Lenguaje] [«¿Porqué no? El cuerpo es mi verdad» Hipólita, *la coja*]

5. Para ser escuchado delicadamente que sufro, para ocultar sin mentir, voy a usar una preterición sagaz: voy a dividir la economía de mis signos.

Los signos verbales tendrán a su cargo acallar, enmascarar, dar gato por liebre: no daré jamás cuenta, *verbalmente*, de los excesos de mi sentimiento. No habiendo dicho nada de los estragos producidos por esta angustia, podría siempre, una vez pasada, asegurarme de que nadie haya sabido nada de ella. Potencia del lenguaje: con mi lenguaje puedo hacerlo todo: incluso y sobretodo *no decir nada*.

Puedo hacerlo todo con mi lenguaje, *pero no con mi cuerpo*. Lo que oculto mediante mi lenguaje lo dice mi cuerpo. Puedo modelar mi mensaje a mi gusto, pero no mi voz. En mi voz, diga lo que diga, el otro reconocerá que "tengo algo". Soy mentiroso (por preterición), no comediante. Mi cuerpo es un niño encaprichado, mi lenguaje es un adulto muy civilizado... (p.199)