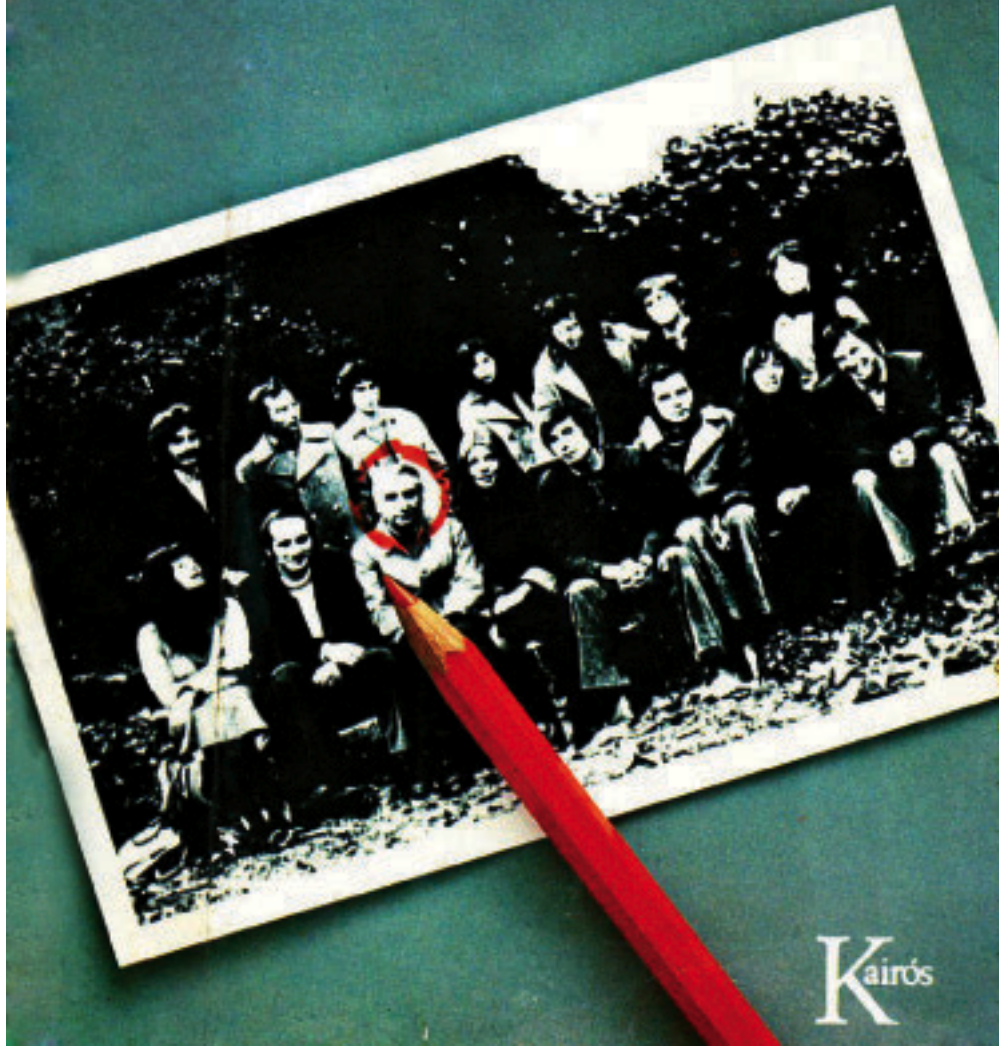


Roland Barthes

por Roland Barthes



Tout ceci doit être considéré
comme dit par un personnage
de roman.



Agradezco a los amigos que tuvieron la amabilidad de ayudarme en la preparación de este libro:

Jean-Louis Bouttes, Roland Havas, Francois Wahl, en cuanto al texto;

Jacques Azanza, Youssef Baccouche, Isabelle Bardet, Alain Benchaya, Myriam de Ravignan, Denis Rache, en cuanto a las imágenes.

Título original: ROLAND BARTHES PAR ROLAND BARTHES

Portada: Juan Batallé

Traducción: Julieta Sucre

© by EDITIONS DU SEUIL, 1975 y EDITORIAL KAIROS, 1978

Primera edición, junio 1978

Depósito legal: B. 23.680/1978 ISBN: 84-7245-090-2

Impreso en Índice, A. G. Caspe, 116 -Barcelona-

Roland Barthes

por Roland Barthes

editorial **K**airós

c/ Numancia, 110
Barcelona - 29



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 estas 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 en 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 insubjetiva (o sujeto generalizado), aunque yo siga estando separado de él por mi manera de escribir.

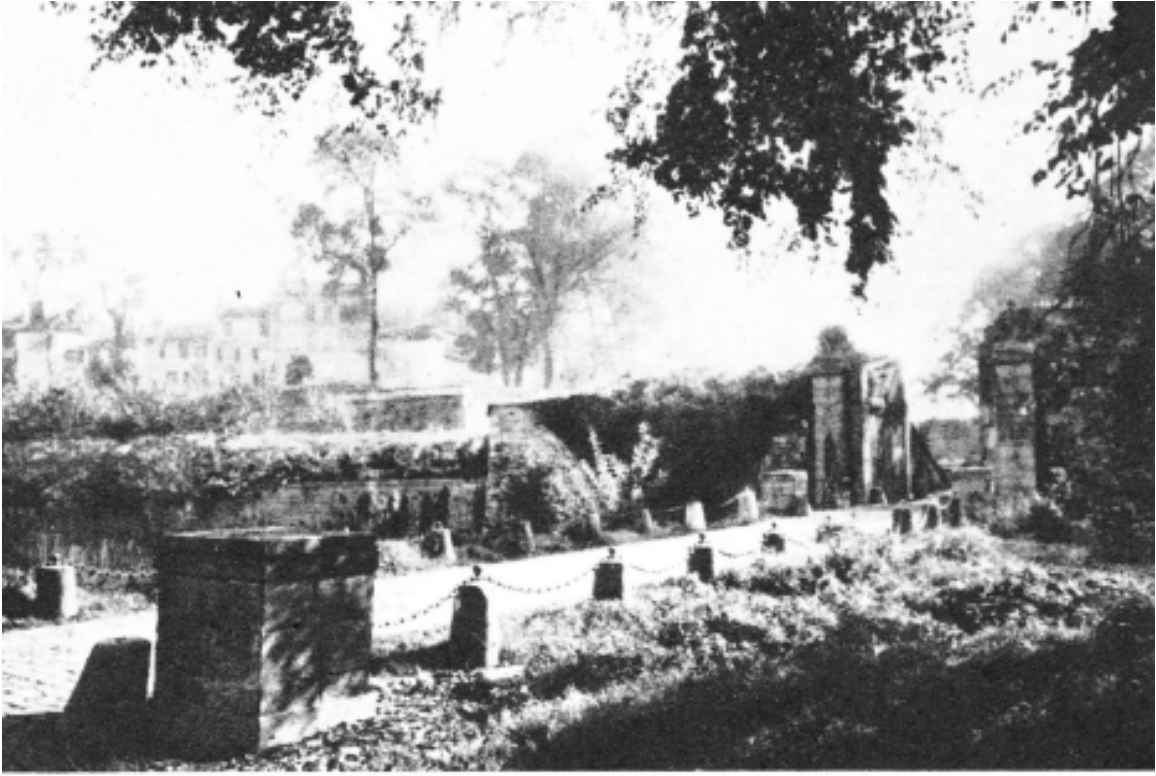
El imaginario hecho de imágenes se detendrá entonces en el umbral de la vida productiva (que para mí fue la salida del sanatorio). y entonces aparecerá un imaginario distinto: el de la escritura. Y para que este imaginario pueda desplegarse (ya que tal es la intención de este libro) sin ser nunca retenido,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



La exigencia de amor.



Bayona, Bayona, ciudad perfecta: fluvial, aereada de contornos sonoros (Mouserolles, Marrac, Lachepaillet, Beyris), y sin embargo, ciudad encerrada, ciudad novelesca: Proust, Balzac, Plassans. Imaginario primordial de la infancia: la provincia como espectáculo, la historia como olor, la burguesía como discurso.



Por un camino como este se bejaba regularmente hacia el Poterne (olores) y el centro de la ciudad. Por allí se cruzaba uno con alguna danza de la burguesía bayonesa que subía hacia su villa de las Arenas con un paquetito de "Bon Gouit" en la mano.

Los tres jardines

"La casa era una verdadera maravilla ecológica: no muy grande, plantada a un lado en un jardín bastante amplio, parecía un juguete-maqueta de madera (tan suave era el gris desleído de sus postigos). Con la modestia de un chalet, tenía, sin embargo, por todas partes, puertas, ventanas bajas, escaleras exteriores, como un castillo de novela. El jardín, aunque todo de una pieza contenía sin embargo tres espacios

simbólicamente diferentes (y pasar el lindero de cada espacio constituía un acto notable). Se atravesaba el primer jardín para llegar a la casa; era el jardín mundano por donde se acompañaba hasta la salida a las damas bayonesas, caminando despacito y haciendo largas pausas. El segundo jardín, justo delante de la casa, estaba hecho de pequeños senderos que daban vuelta a dos céspedes gemelos; en él crecían rosas, hortensias (flor ingrata del Sud-Oeste) luisianas, ruibarbo, yerbas domésticas en viejas cajas, un gran magnolio cuyas flores blancas llegaban a la altura de las habitaciones del segundo. piso; era allí donde, en el verano, las damas B., impávidas ante los mosquitos, se instalaban en sillas bajas a tejer complicadas labores. Al fondo, el tercer jardín, con la excepción de un pequeño huerto de durazneros y frambuesos, era indefinido, a veces se le dejaba en barbecho, a veces se sembraban legumbres ordinarias; íbamos poco allí y sólo por el sendero del centro".

El mundano, el casero, el salvaje: ¿no es ésta justamente la triple división del deseo social? De ese jardín de Bayona paso sin asombros a los espacios novelescos y utópicos, de Jules Verne y de Fourier.

(Esta casa ya no existe hoy, fue barrida por los bienes inmuebles bayoneses).





El jardín grande formaba un territorio bastante ajeno. Parecía servir sobre todo para enterrar las camadas de gatitos sobrantes. Al fondo, un sendero más sombrío y dos espinos redondos y huecos: allí ocurrieron algunos episodios de sexualidad infantil.

Me fascina: la criada.



Los dos abuelos



En su vejez, se aburría. Siempre sentado a la mesa antes de tiempo (pese a que se adelantaba sin cesar la hora de comer), vida cada vez con más adelanto, de tanto que se aburría. No sostenía ningún discurso.

Le gustaba caligrafiar programas de audiciones musicales, o fabricar atriles, cajas, artefactos de madera. Tampoco él sostenía ningún discurso.



Las dos abuelas.

Una era hermosa, parisina. La otra era buena, provinciana: imbuida de burguesía --no de nobleza, de la que sin embargo provenía--, tenía un sentimiento muy intenso del relato social, el cual desenvolvía en un francés pulcro de convento en el que persistían los imperfectos de subjuntivo; el chisme mundano la hacía arder como una pasión amorosa; el objeto principal del deseo era una tal señora Leboef, viuda de un farmacéuta (enriquecido por la invención de un alquitrán), una especie de erizo negro, con bigotes y muchas sortijas, que había que atraer para el té mensual (la continuación en Proust).

(En las familias de mis abuelos maternos y paternos el discurso pertenecía a las mujeres. ¿Matriarcado? En China, hace mucho tiempo, a toda la comunidad la enterraban alrededor de la abuela),



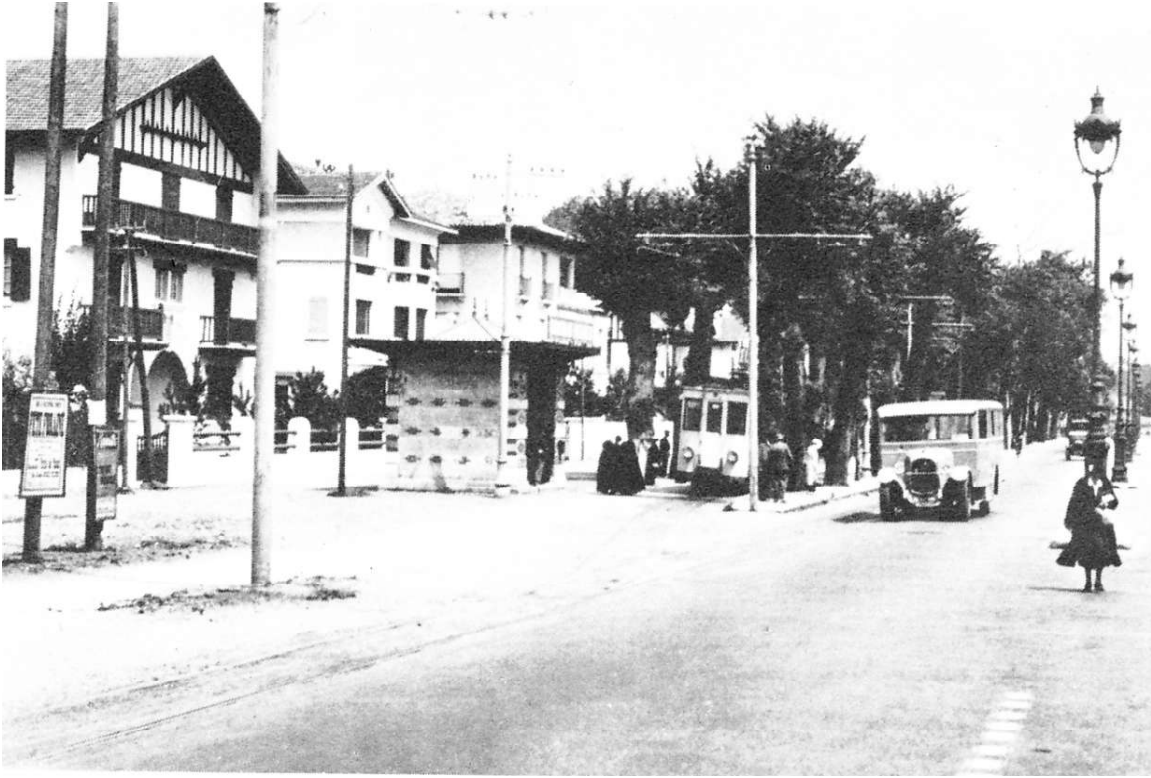


*La hermana del padre:
estuvo sola toda su vida.*

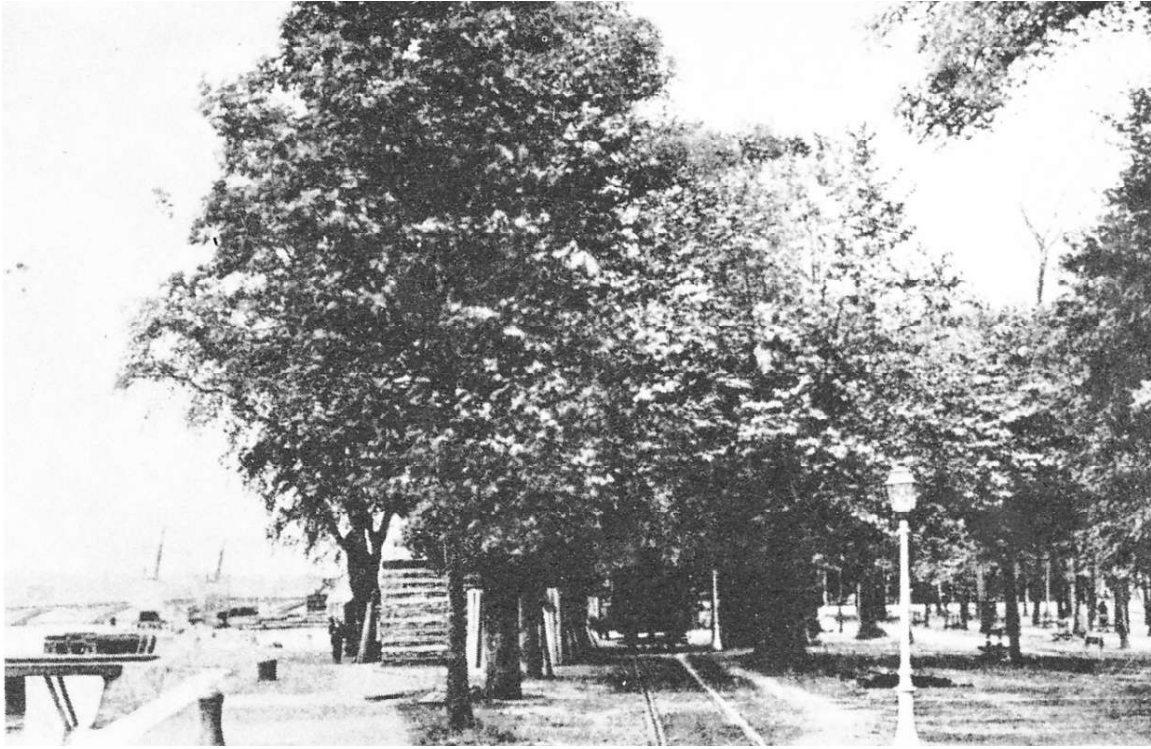


El padre, que murió muy pronto (en la guerra), no aparecía en ningún discurso del recuerdo o del sacrificio. A través de la madre, su memoria, nunca opresiva, no hacía más que tocar ligeramente la infancia con una fruición casi silenciosa.






El hocico blanco del tranvía de mi infancia




A menudo, en la tarde, para regresar a casa, un rodeo por el malecón marino, a lo largo del Adour: grandes árboles, barcos en abandono, vagos paseantes, deriva del tedio: por" allí merodeaba una sexualidad de parque público.



Le sieur Louis Barthes, Inspecteur aux chemins
 de fer du Midi, en résidence à Marmande (Lot-et-Garonne) reconnaît
 avoir à son profit, M. Paul Raymond, Chef de bureau à la
 Préfecture de Seine et Oise, en résidence à Versailles, la somme
 de cinq cent francs. Sur ce je m'oblige à lui rembourser en totalité,
 à la date du premier Décembre mil huit cent quatre vingt quatre, et
 dont je m'engage à lui faire les intérêts à raison de 5 % l'an, le
 1^{er} Janvier 1834 et le 1^{er} Décembre de la même année.
 A Marmande, le 1^{er} Décembre 1833

Approuvé l'écriture ci-dessus.
 Louis Barthes
 né à Tarpale.



e:-r: .

¿No fue la escritura durante siglos el reconocimiento de una deuda, la garantía de un intercambio, el sello de una representación? Pero hoy, la escritura se deja ir lentamente hacia el abandono de las deudas burguesas, la perversión, el extremismo del sentido, el texto ...

La novela familiar.

¿De dónde vienen? De una familia de la Haute-Garonne. Ya estoy provisto de tina raza, clase. La foto, de archivo policial, lo prueba. Ese de ojos azules, de codo será el padre de mi padre. Ultima estasis de este cuerpo. El terminó por producir un ser para nada.





De generación en generación, el té: indicio burgués y encanto verdadero.





*La etapa del espejo:
"tú eres eso".*



De pasado es infancia lo que fascina: sólo ella, al mirarla, no hace el tiempo abolido. Pues no es lo irreversible lo que ella descubro, sino lo irreductible: todo lo que está todavía por acceso; el niño, leo a cuerpo descubierto el reverso negro de el tedio, la vulnerabilidad, la aptitud para las desesperaciones (afortunadamente plurales), la interna, cercenada desgraciadamente de toda expresión.

¿Contemporáneos?

Yo empezaba a caminar, Proust vivía todavía, y terminaba de escribir La Recherche .





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

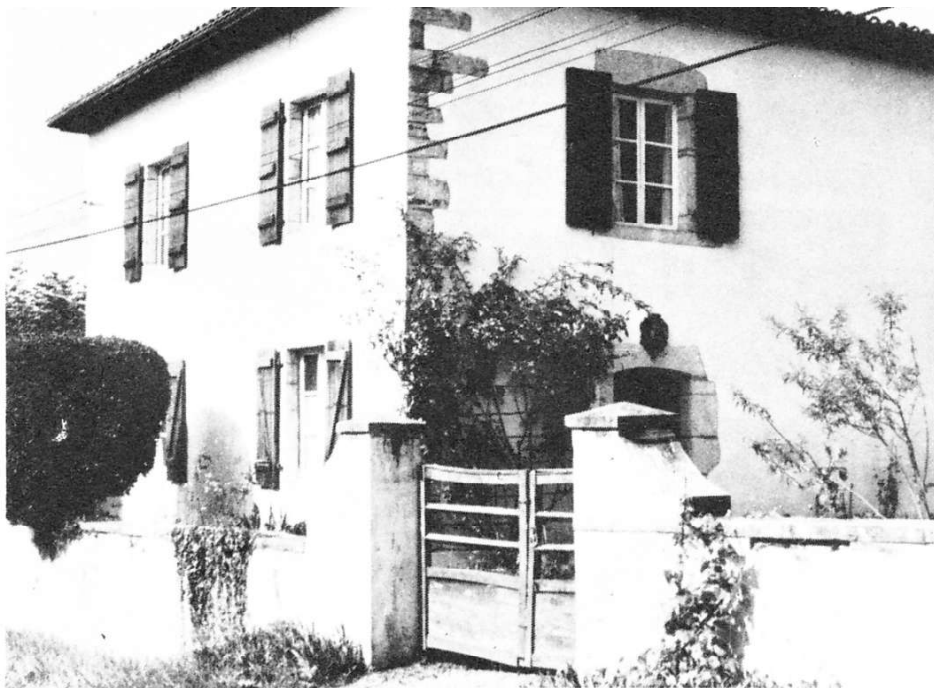


Angustia: la conferencia.

Aburrimiento: la mesa redonda.



"La delicia de esas mañanas en U.: el sol, casa, las rosas, el silencio, la música, el café, el trabajo, la quietud insexual, la ausencia de agresiones..."



La familia sin el familiarismo.





“Nosotros, siempre nosotros . . .”



más algunos amigos.

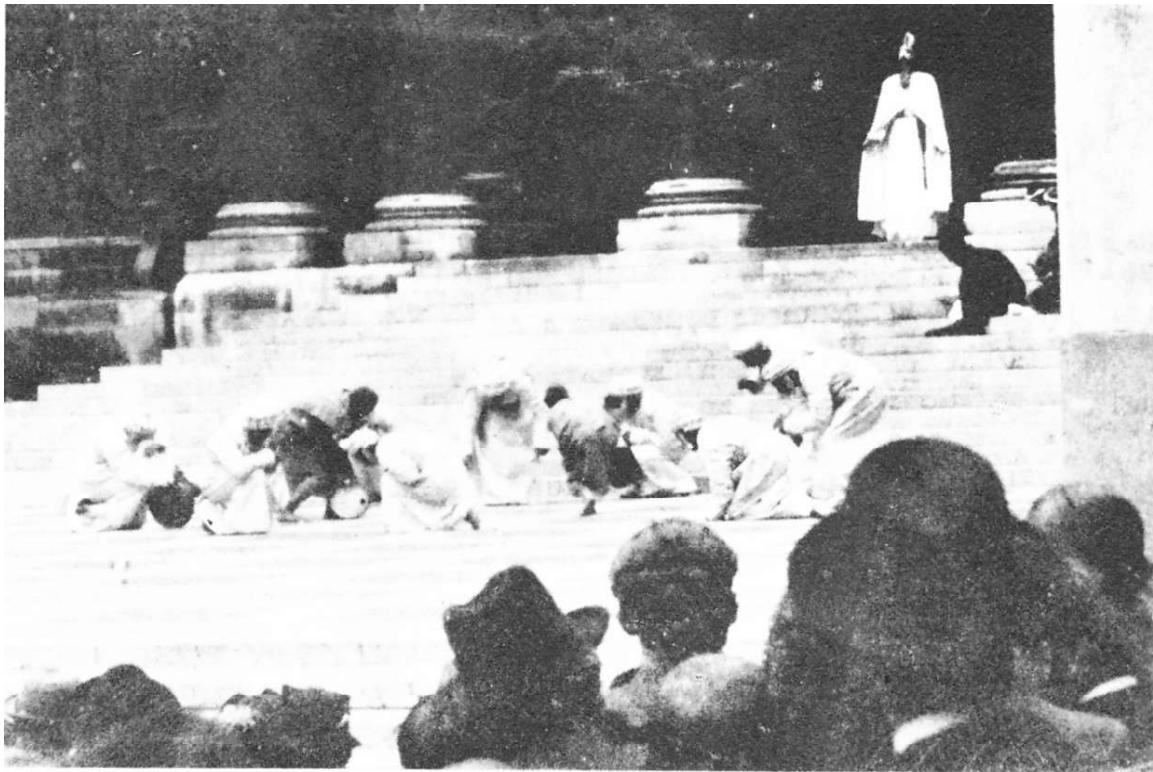
Mutación brusca del cuerpo (después de salir del sanatorio): pasa (o cree pasar) de la flacura a la corpulencia. Desde entonces, perpetuo debate con ese cuerpo para devolverle su flacura esencial (imaginario de intelectual: enflaquecer es el acto ingenuo del querer-ser-intelectual) .



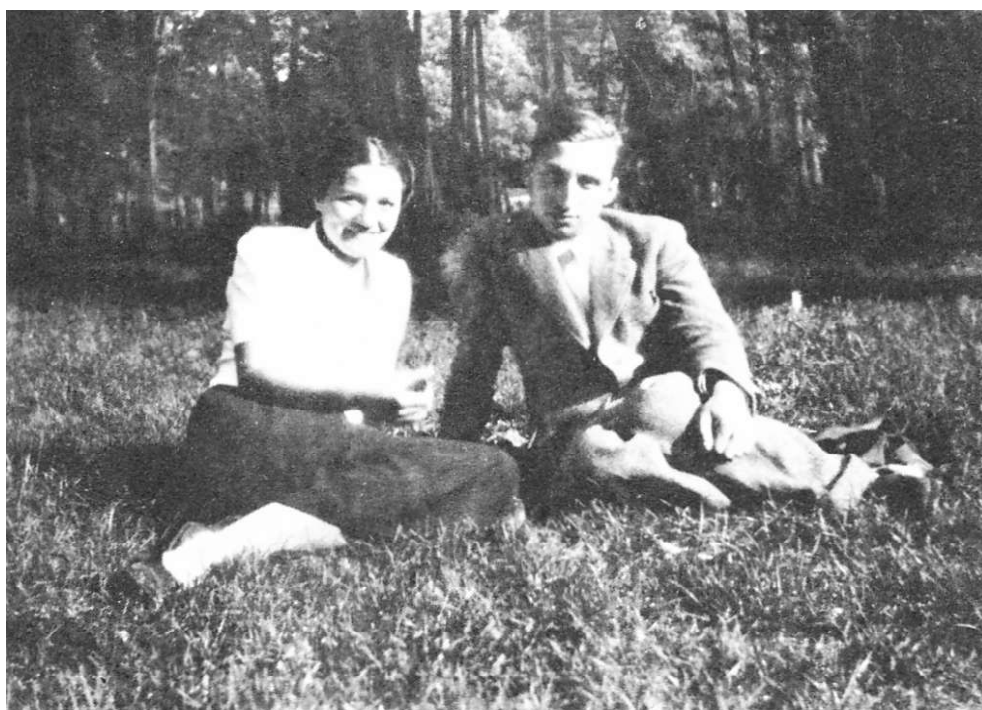


En esos tiempos los liceístas eran señoritos

*Darío, cuyo papel yo representaba con el mayor de los sustos, tenía largas tiradas en las que constantemente corría el peligro de embrollarme: fascinaba la tentación de pensar **en** otra cosa. Por los agujeritos de la máscara podía ver nada que estuviese muy lejos o muy alto; iba soltando las profecías del rey se posaba sobre objetos inertes y libres, una ventana, salidizo, pedazo de cielo: ellos, al menos, no tenían miedo. Me reprochaba a el haberme dejado atrapar esa trampa tan i -mientras voz continuaba su uniforme, reacia a las expresiones que debería haberle imprimido.*



¿De dónde viene ese aire? ¿De la Naturaleza? ¿Del Código?



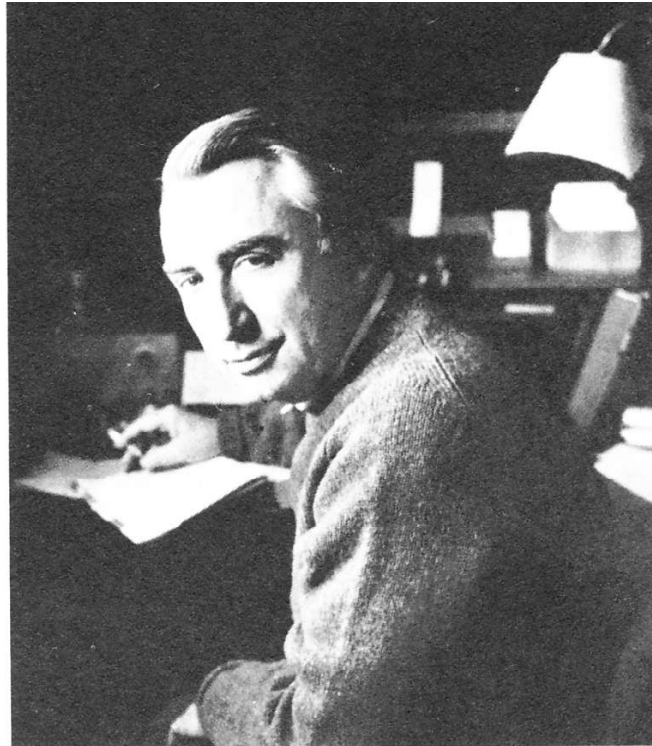
¡Pero yo nunca he parecido a eso!

-¿Cómo lo sabe usted? es ese "usted" al usted se parecería o no? ¿Dónde tomarlo? sería el patrón morfológico o expresivo? ¿Dónde está cuerpo de verdad? Usted es el único no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada posan en el espejo o en el objetivo de la cámara (me interesaría sólo mis ojos cuando te miran): y sobre todo respecto a propio usted está condenado al imaginario.

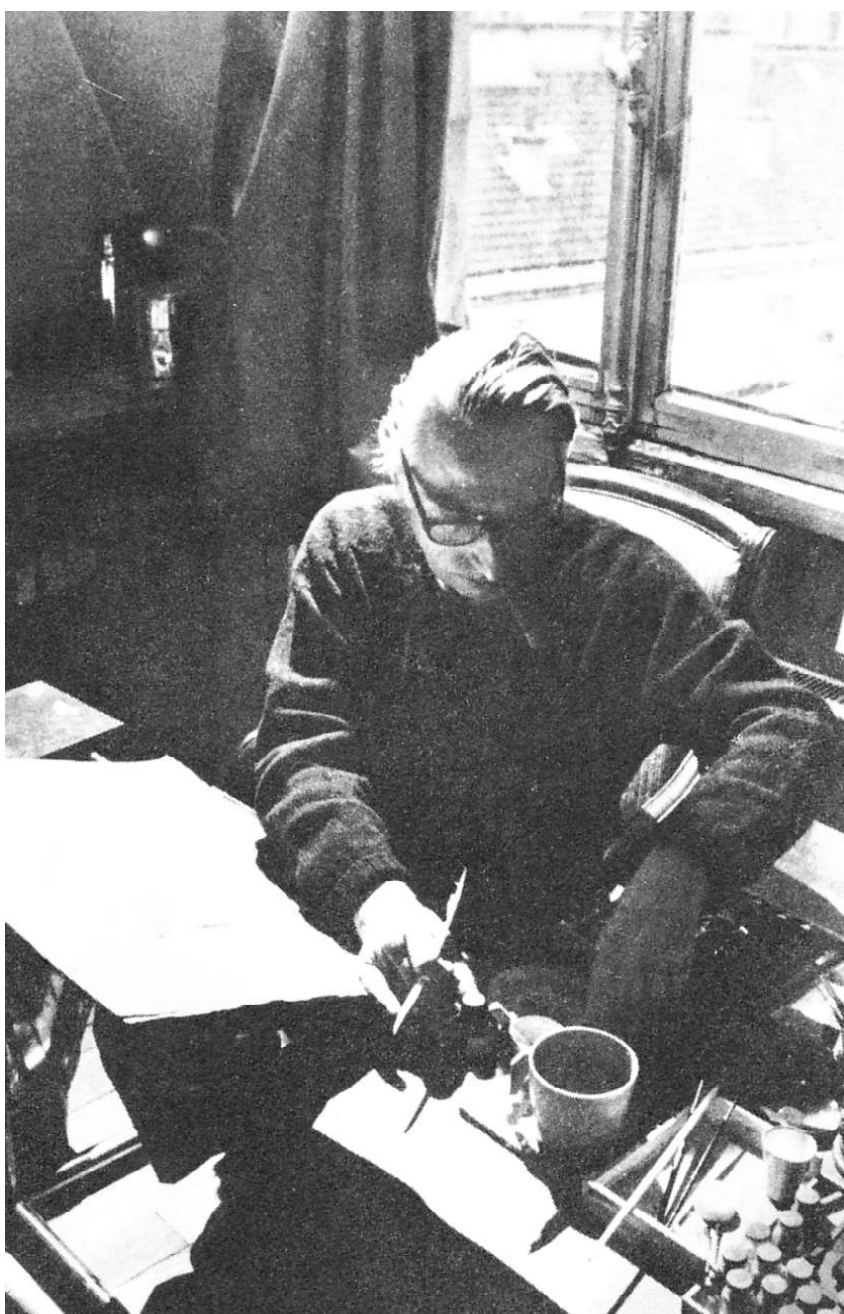


1942

1970



Mi cuerpo sólo está libre de todo cuando reencuentra su espacio de trabajo. Este espacio es todas partes el mismo, pacientemente adaptado al goce de pintar, de escribir, de clasificar.









Palmeras en Marruecos

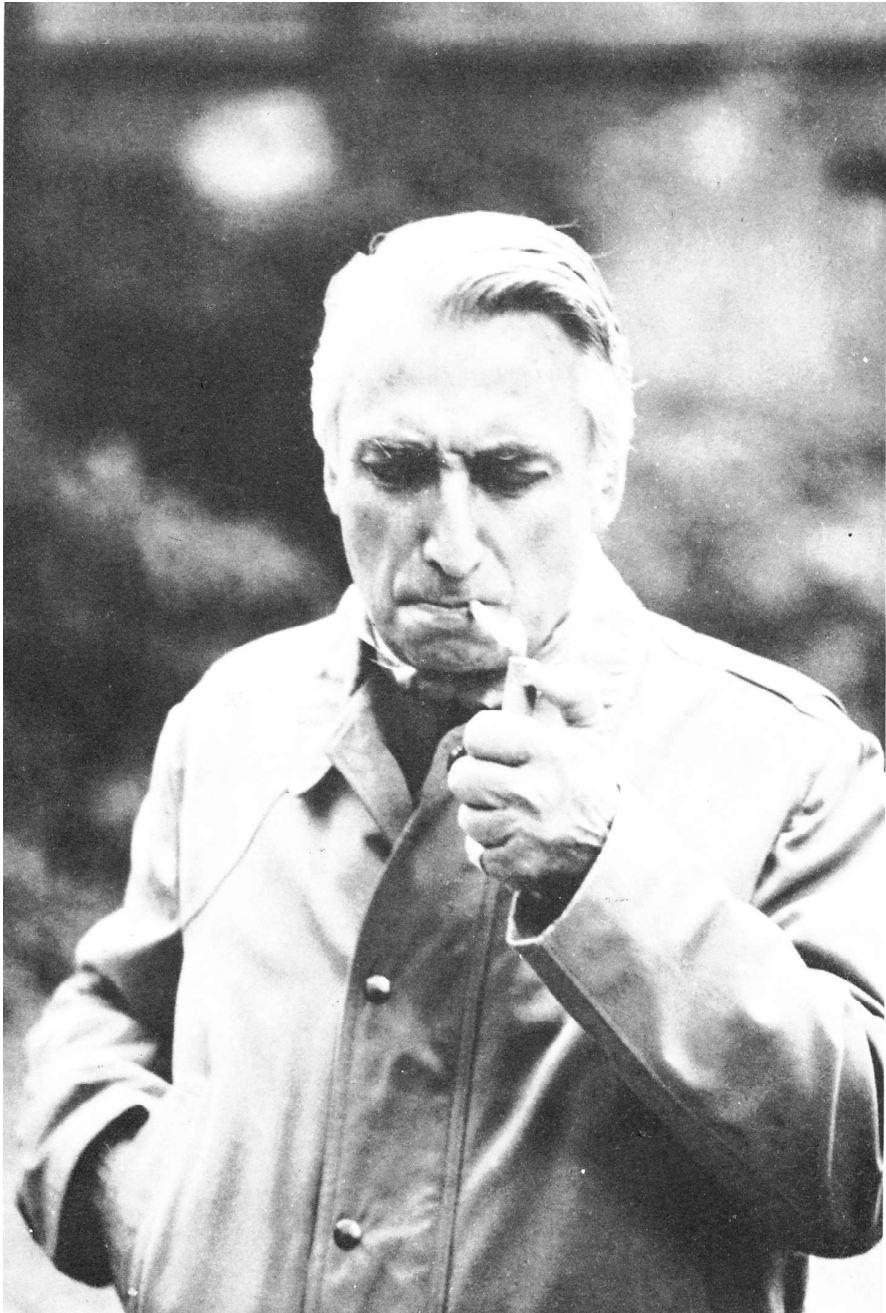
Hacia la escritura.

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 colina árida.
Duerme; la nieve y el hielo
Lo rodean con su manto blanco.*

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

Henri Heine



Zurdo

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.

(En Marruecos, no tenían visiblemente ninguna imagen de mí; el esfuerzo que yo hacía, como buen occidental, para ser *esto* o *aquello*, no obtenía respuesta: ni *esto* ni *aquello* me era devuelto bajo la forma de un hermoso adjetivo; no se les pasaba por la cabeza comentarme, se negaban, sin saberlo, a nutrir y halagar mi imaginario. Al comienzo esta opacidad de la relación humana tenía algo de agotador; pero poco a poco empezó a aparecer como un valor de civilización o como la forma verdaderamente dialéctica del intercambio amoroso).

La comodidad

Hedonista (ya que se cree tal), aspira a un estado que es en suma el confort; pero este confort es más complicado que el confort doméstico cuyos elementos fija nuestra sociedad; es un confort que él mismo se organiza, que se fabrica con sus propias manos (como mi abuelo B., que al fin de su vida se había armado un pequeño estrado a lo largo de su ventana para ver mejor el

jardín mientras trabajaba). Este confort personal podríamos llamarlo la *comodidad*. La comodidad recibe una dignidad teórica ("No tenemos por qué mantener la distancia frente al formalismo sino ponernos cómodos en él", 1971,1*), Y también una fuerza ética: es la pérdida voluntaria de todo heroísmo, *aun en el goce*.

* Ver las referencias de los textos citados al final del libro.

El demonio de la analogía

El enemigo jurado de Saussure era la *arbitrariedad* (del signo). La suya es la *analogía*. Desacredita las artes "analógicas" (el cine, la fotografía), los métodos "analógicos" (la crítica universitaria, por ejemplo). ¿Por qué? Porque la analogía implica un efecto de Naturaleza: constituye a lo "natural" en fuente de verdad; y lo que agrava la maldición de la analogía es que es irreprimible (Ré, 23): en cuanto una forma es vista, tiene que parecerse a otra cosa: la humanidad parece estar condenada a la Analogía, es decir, en resumidas cuentas, a la Naturaleza. De allí el esfuerzo de los pintores, de los escritores, por escapar de ella. ¿Cómo? Mediante dos excesos opuestos, o, si se prefiere, dos *ironías*, que hacen irrisoria la Analogía, ya sea simulando un respeto espectacularmente *chato* (se trata de la Copia que, en lo que a ella respecta, está a salvo), ya sea deformando *regularmente* –según reglas– el objeto imitado (se trata de la Anamorfosis, CV, 64).

Fuera de estas transgresiones, lo que se opone benéficamente a la péfida Analogía, es la simple correspondencia estructural: la *Homología*, que reduce la evocación del primer objeto, a una alusión proporcional (etimológicamente, o sea, en los tiempos felices del lenguaje, *analogía* quería decir *proporción*).

(El toro se enfurece cuando le ponen el señuelo rojo ante los ojos; los dos rojos, el de la furia y el del señuelo, coinciden: el toro está en plena analogía, es decir, en *pleno imaginario*. Cuando me resisto a la analogía, de hecho, es al imaginario a lo que opongo resistencia, o sea, a la fusión del signo, a la similitud del significante y el significado, al homeomorfismo de las

imágenes, al Espejo, al señuelo cautivador. Todas las explicaciones científicas que recurren a la analogía –y son legión–participan de la ilusión, forman el imaginario de la Ciencia).

En el pizarrón

M. B., profesor de la clase de Tercero A en el liceo Louis-le-Grand, era un viejecito, socialista y nacional. Al iniciarse el año escolar, anotaba solemnemente en el pizarrón los parientes de los alumnos que habían "muerto en el campo de honor"; había muchos que tenían tíos y primos, pero yo fui el único que pude anunciar un padre; sentí cierto embarazo, como ante una distinción excesiva. Sin embargo, una vez borrado el pizarrón, nada quedaba de ese luto proclamado, sino, en la vida real, que es siempre silenciosa, la figura de un hogar sin anclaje social: ni padre que matar, ni familia que odiar, ni medio que rechazar: ¡gran frustración edipiana!

(Ese mismo M. B., los sábados por la tarde, a guisa de distracción, pedía a un alumno que le sugiriese un tema de reflexión, un rema cualquiera, y por más estrafalario que éste fuese, nunca dejaba de extraer de él un pequeño dictado que improvisaba, paseándose por la clase, con lo cual daba testimonio de su dominio moral y de su facilidad de redacción.)

Afinidad carnavalesca del fragmento y del dictado: el dictado reaparecerá a veces aquí como figura forzosa de la escritura social, restos de la redacción escolar.

El dinero

Por la pobreza, fue un runo *desocializado*, aunque no desclasado: no pertenecía a ningún medio (a B., medio burgués, sólo iba en las vacaciones: *de visita*, y como se asiste a un espectáculo); no participaba de los valores de la burguesía, y éstos no podían causarle indignación ya que no eran para él más que escenas de lenguaje, relacionadas con el género novelesco: participaba solo de su arte de vivir (1971, II). Este arte subsistía, incorruptible, en medio de las crisis pecuniarias; conocía, no la miseria, pero

sí los apuros económicos, o sea: el terror de los fines de mes, el problema de las vacaciones, de los zapatos, de los libros escolares y aun de la comida. De estas privaciones *soportables* (el apuro económico lo es siempre) surgió tal vez una pequeña filosofía de la compensación libre, de la sobredeterminación de los placeres, de la comodidad (que es precisamente el antónimo del apuro). El problema que lo formó fue sin duda el del dinero y no el del sexo.

En el plano de los valores, el dinero tiene dos sentidos contrarios (es un enantiosema): se le condena con ardor, sobre todo en el teatro (muchos reproches contra el teatro comercial más o menos por el año 1954), y luego se le rehabilita, siguiendo a Fourier, para reaccionar contra las tres morales que se le oponen: la marxista, la cristiana y la freudiana. (SFL, 90). Sin embargo, lo que se defiende no es, desde luego, el dinero retenido, envarado, tragado; es el dinero gastado, despilfarrado, acarreado por el propio movimiento de la pérdida, dinero al que da brillo el lujo de una producción; el dinero se convierte así, .metafóricamente, en oro: el Oro del Significante.

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 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.

Otro Argos: tengo dos espacios de trabajo, uno en París y el otro en el campo. Del uno al otro no hay ningún objeto en común, pues no se transporta nunca nada. Sin embargo, los dos lugares son idénticos. ¿Por qué? Porque la disposición de los útiles (papel, plumas, pupitres, relojes, ceniceros)

es la misma: es la estructura del espacio lo que configura su identidad. Este fenómeno privado bastaría para esclarecer el estructuralismo: el sistema prevalece sobre el ser de los objetos.

La arrogancia

No le gustan para nada los discursos de victoria. Como no tolera la humillación de nadie, en cuanto se anuncia en alguna pareé una victoria, siente ganas de irse a *otra parte* (si fuese Dios, trastocaría continuamente las victorias –¡que es, por otra parte, lo que hace Dios!) Ya en el plano del discurso, la victoria más justa se convierte en un mal valor de 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 de 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' delicadamente 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*.

El gesto del arúspice

En *S/Z* (pág. 20), la lexía (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 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.

El asentimiento, no la elección

"¿De qué se trata? Es la guerra de Corea. Un pequeño grupo de voluntarios de las fuerzas francesas patrulla vagamente por los matorrales de Corea del Norte. Uno de ellos, herido, es recogido por una niña coreana que lo lleva a su aldea donde lo acogen los campesinos: el soldado elige quedarse entre ellos, con ellos. *Elegir*, ese es, al menos, nuestro lenguaje. No es del todo el de Vinaver: de hecho, no presenciamos ni una elección ni una conversión sino más bien un *asentimiento* progresivo: el soldado da su aquiescencia al mundo coreano que descubre ..." (En relación con *Aujourd'hui ou les Coréens*, de Michel Vinaver, 1956).

Mucho más tarde (1974), con ocasión de su viaje a China, trató de retomar la palabra *asentimiento* para hacer comprender a los lectores de *Le Monde* –o sea, de *su* mundos– que no elegía a China (le faltaban demasiados elementos para esclarecer su elección), sino que daba su aquiescencia en silencio (silencio que él llamaba "desabrimiento"), como el soldado de Vinaver, a lo que allí se tramaba. Esto fue muy mal comprendido: lo que reclama el público intelectual es una *elección*: había que salir de China como un toro sale del toril hacia el ruedo atestado: furioso o triunfante.

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, mis allá de sus miras: pues el propósito de su discurso 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 esto todo el mundo estaría de acuerdo, sería añadir a cada frase alguna 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).

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).

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, sin 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 «*autonimia*: el estrabismo inquietante (cómico y chato) de una operación circular: algo como un anagrama, una sobreimpresión invertida, un aplastamiento de niveles.

La deambulanre

Antaño, un tranvía blanco efectuaba el servicio de Bayona a Biarritz; en verano, le enganchaban un vagón todo abierto, sin baca: la deambulante. Gran alegría, todos querían subirse a él: a lo largo de un paisaje poco cargado se disfrutaba a la vez del panorama, del movimiento, del aire. Ya. hoy no existen ni la deambulante ni el tranvía, y el viaje a Biarritz es un engorro. CO:1 esto no quiero embellecer míticamente el pasado, ni expresar una añoranza por una juventud perdida fingiendo añorar un tranvía. 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.

Cuando yo jugaba al marro.

Cuando yo jugaba al marro * en el jardín del Luxembourg, mi mayor placer no era provocar al adversario y ofrecerme temerariamente para que me capturara; era librar a los prisioneros –lo cual tenía el efecto de poner a circular de nuevo todas las partidas: el juego volvía a empezar, desde el comienzo.

En el gran juego de los poderes de la palabra, también se juega al marro: 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. De donde surgen otras imágenes: la del juego <le la palmada"" (mano sobre mano: la tercera regresa y ya no es la primera), la del juego de la piedra, la hoja y las tijeras, la de la cebolla, capa sobre capa que no tiene centro. Que la diferencia no se paga con ninguna sujeción: no hay réplica definitiva.

* El marro (*jeu de barres*) es un juego en el que se enfrentan dos bandos que se colocan, cada uno, detrás de una línea trazada en el terreno. De uno de los bandos sale un jugador que se ofrece para que lo capture uno del bando contrario; este último puede a su vez ser capturado por un tercer jugador que sale de las filas del primero, y así sucesivamente. Los prisioneros, que se colocan en cadena detrás de la línea del campo enemigo, pueden ser liberados por cualquier jugador de su bando, y la partida vuelve a empezar. (*N. de la T.*)

Nombres propios

Parte de su infancia estuvo ocupada en una audición particular: la de los nombres propios de la vieja burguesía bayonesa, que oía repetir el día entero a su abuela, prendada de mundanidad provinciana. Estos nombres eran muy franceses y, aun dentro de ese código, sin embargo, a menudo originales; formaban una guirnalda de significantes extraños a mis oídos (la prueba es que los recuerdo muy bien: ¿por qué?): las señoras Leboeuf, Barber–Massin, Delay, Voulgres, Peques, Léon, Froisse, de Saint–Pastou, Pichoneau, Poymiro, Novion, Puchulu, Chanral, Lacape, Henriquet, Labrouche, de Lasbordes, Didon, de Lignerolles, Garance. ¿Cómo puede tenerse una relación amorosa con unos nombres propios? Ni la menor sospecha de metonimia: esas señoras no eran nada atractivas, ni siquiera graciosas. Y, sin embargo, me es imposible leer una novela, una Memoria, sin esa golosidad particular (leyendo a Mme. de Genlis, acecho con interés los nombres de la vieja nobleza). 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.

* He traducido el juego que en francés se llama *la maui chaude* por el juego de la palmada. Es un juego entre varios jugadores: primero se fija una cifra, por lo general diez, y un jugador coloca la mano sobre la mesa, otro coloca la suya sobre la mano de éste y un tercer jugador hace lo mismo, etc. Un mismo jugador no debe colocar sus dos manos seguidas. La mano que toca la mesa se retira y va a colocarse encima del montón de manos y se cuenta uno y así se va retirando rápidamente la mano que está más abajo hasta alcanzar la cifra fijada. (*N. de la T.*)

De la estupidez, sólo tengo el derecho..

De un juego musical escuchado rodas las semanas en F.M. y que le parece "estúpido", saca lo siguiente: la estupidez podría ser un centro duro e insecable, un *primitivo*: nada se puede hacer para descomponerla *científicamente* (si fuese posible un análisis científico de la estupidez, toda la TV. se desmoronaría). ¿Qué es? ¿Un espectáculo, una ficción estética, un fantasma tal vez? ¿Quizá tenemos ganas de meternos. en el cuadro? Es hermoso, sofocante, extraño; y de la estupidez sólo tendría el derecho de decir, en suma, lo siguiente: *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, nada la mete en cintura, lo atrapa a uno en el juego de la palmada).

El amor por una idea

Durante un tiempo, se entusiasmó con el binarismo; el binarismo era para él un verdadero objeto de amor. Le parecía que nunca se .llegaría a explotar hasta el fin esta idea. 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.

La joven burguesa

En plenos disturbios políticos, él toca piano, pinta acuarelas: todas las falsas ocupaciones de una joven burguesa del siglo XIX.

–Invierto el problema: ¿en las actividades de la joven burguesa de antes, qué es lo que excedía su feminidad, su clase? ¿Cuál era la utopía de su conducta? La joven burguesa producía inútilmente, tontamente, para ella misma, pero *producía*: esa era su forma de prodigarse.

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 *gocce* (*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.

Reproche de Brecht a R. B.

R. B. parece siempre querer *limitar* la política. ¿Acaso no conoce lo que Brecht parece haber escrito expresamente para él?

"Quiero, por ejemplo, vivir con poca política. Esto significa que no quiero ser un sujeto político. Pero no que quiera ser objeto de mucha política. Ahora bien, en política se es objeto o sujeto; no hay otra alternativa; no se puede no ser ninguno de los dos, o ser los dos juntos; parece pues indispensable que yo me meta en política, y ni siquiera me toca determinar hasta qué punto debo meterme. Siendo esto así, es muy posible que mi vida

entera tenga que estar dedicada a la política, tal vez aun sacrificada a ella". (*Escritos sobre la política y la sociedad*).

Su sitio (su *medio*), es el lenguaje: es allí donde toma o desecha, es allí donde su cuerpo *puede o no puede*. ¿Sacrificar su vida de lenguaje al discurso político? Admite ser *sujeto*, pero no *charlatan* político (el *charlatan*: el que suelta su discurso, lo cuenta, y, al mismo tiempo, lo notifica, lo firma). y es porque no logra despegar lo real político de su discurso general, *repetido*, que lo político le está vedado. Sin embargo, de este vedamiento puede al menos sacar el sentido *político* de lo que escribe: es como si fuera el testigo histórico de una contradicción: la de un sujeto político, *sensible, ávido y silencioso* (no hay que separar estas palabras).

El discurso político no es el Único que se repite, que se generaliza, que se cansa: en cuanto aparece en alguna parte una mutación del discurso, surge una vulgata y su cortejo fatigante de frases inmóviles. Si este fenómeno común le parece particularmente intolerable en el caso del discurso político, es porque la repetición asume la forma de un *colmo*: a la política que quiere presentarse como ciencia fundamental de lo real, la dotamos fantasmáticamente de un poder supremo: el de domar el lenguaje, el de reducir toda charlatanería hasta dejar su residuo de realidad. ¿Cómo entonces tolerar sin pesar que lo político integre también las filas de los lenguajes y se convierta en Parloteo?

(Para que el discurso político no quede atrapado en la repetición; se necesitan condiciones inusitadas: o bien que él mismo instituya un nuevo modo de discursividad: es el caso de Marx o bien, más modestamente, que, a través de una simple *inteligencia* del lenguaje –por medio de la ciencia de sus efectos propios–, un autor produzca un texto político a la vez estricto ~ libre, que asuma la marca de su singularidad estética, como si reinventase y variase lo que ha sido dicho: es el caso de Brecht, en *Escritos sobre la política y la sociedad* o también que lo político, a una profundidad oscura y como inverosímil: arme y transforme la materia misma del lenguaje: es el Texto, el de las *Leyes*, por ejemplo).

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, consérvanme, defiéndanme, 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 aun a veces ésta repudia. Al menos haga concordar su gusto con sus ideas, etc. (*La escena continua, infinita*).

Charlot

De niño, no le gustaban tanto las películas de Charlot; es más tarde cuando, sin cegarse ante la ideología confusa y lenitiva del personaje (My, 40), encuentra una especie de deleite en ese arte, a la vez muy popular (lo fue) y muy alambicado; era un arte muy *compuesto*, que ensartaba oblicuamente varios gustos, varios lenguajes. Artistas así provocan una dicha total, porque dan la imagen de una cultura a la vez diferencial y colectiva: plural. Esta imagen funciona entonces como un tercer término, el término subversivo de la oposición en la que estamos encerrados: cultura de masa o cultura superior.

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 sin 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 esta 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 Holderlin.

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

Cláusulas

A menudo, en *Mitologías*, lo político aparece en la puya final (por ejemplo: .Se ve a las claras que las "bellas imágenes" de *Continente perdido*. no pueden ser inocentes: no puede ser Inocente *perder* el continente que se encontró de nuevo en Bandoeng"). Este tipo de cláusulas tiene sin duda una triple función: retórica (el cuadro se cierra decorativamente) señalética (se recuperan análisis temáticos, *in extremis*, mediante un, proyecto de compromiso) y económica (se intenta substituir la disertación política por una elipsis más ligera; a menos que esta elipsis no sea más que el procedimiento desenfadado mediante el cual se despacha una demostración que ya *se da por sentada*).

En el Michelet, se despacha la ideología de este autor en una página (la inicial): R. B. conserva y evacua el sociologismo político: lo conserva como firma, lo evacua como tedio.

La coincidencia

Me grabo a mí mismo tocando piano; al comienzo es por curiosidad de *oírme*; pero muy pronto ya no me oigo; lo que oigo es, por más que parezca presuntuoso decirlo, el *estar–allí* de Bach y de Schumann, la materialidad

pura de su música; por tratarse de mi enunciación, el predicado pierde toda pertinencia; en cambio, paradójicamente, si escucho a Richter o a Horowitz, se me ocurren miles de adjetivos: los oigo a ellos, y no a Bach o a Schumann. ¿Qué sucede? Cuando me escucho a mí mismo *habiendo tocado* –después de un momento de lucidez durante el que percibo, una a una, todas las faltas que cometí–, se produce una suerte de extraña coincidencia: el pasado de mi ejecución coincide con el presente de mi audición, y en esta coincidencia se ve abolido el comentario: no queda ya sino la música (se da por supuesto que lo que queda, no es en absoluto la "verdad" del texto, como si yo hubiese encontrado el "verdadero" Schumann o el "verdadero" Bach).

Cuando finjo escribir sobre lo que he escrito antes se produce de igual modo un movimiento de abolición, no de verdad. 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.". Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. ¿Acaso no sé que, *en el campo del sujeto, no hay referente?* El hecho (biográfico, textual) queda abolido en el significante, porque coincide inmediatamente con él: al *escribirme* no hago más que repetir la operación extrema con la cual Balzac, en *Sarrazine*, hizo "coincidir" la castración con la castradura: 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 *impertinente*; 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.

Un día, por ociosidad, consultaba el *Yi King* sobre mi proyecto. Saqué el hexagrama 29: Kan, *The Perilous Cbasm*: ¡peligro! ¡hondura! ¡abismo! (el trabajo presa de la magia: *al peligro*).

Brioce. tant

et far-de de plai-sants con-tours tant em-

Cresc. molto

beau-mes sont de o-deurs qu'il hit cœur qui-

Rall. Tempo.

ne-ra-jei ni-e En re-gar-dant ces bel-les

Rall. Tempo.

Trio retenu et las

Heurs Que le temps hon-beau d'A-mour foi e

1939. Roland Barthes.

Goce gráfico:
antes que la pintura, la música.

Comparación es razón

Hace una aplicación a la vez estricta y metafórica, literal y vaga, de la lingüística a algún objeto remoto: la erótica de Sade, por ejemplo (SFL, 34) – lo que lo autoriza para hablar de una *gramática sadiana*. Asimismo, aplica el sistema lingüístico (*paradigma/sintagma*) al sistema estilístico, y clasifica las correcciones del autor según los dos ejes del papel (NEC, 138); igualmente, se complace en plantear una correspondencia entre nociones fourieristas y géneros medievales (el *esquema-resumen* y el *ars minor*, SFL, 95). No inventa, ni siquiera combina, lo que hace es trasladar: para él, la comparación es razón: se complace en *deportar* el objeto, mediante una suerte de imaginación que es más homológica que metafórica (se comparan sistemas, no imágenes); por ejemplo, si habla de Michelet, hace con Michelet lo que él cree que Michelet hace con la materia histórica: opera mediante el deslizamiento total, acaricia ... (Mi, 28).

El mismo se traduce a veces, redobla una frase con otra frase (por ejemplo: “¿*Pero si yo amase la exigencia?* ¿*Si tuviese algún apetito maternal?*”, PIT, 43). Es como si, al querer resumirse, no encontrara salida, y amontonase resumen sobre resumen por no saber cuál es el mejor.

Verdad y consistencia

"La verdad está en la consistencia", dice Poe (*Ettreha*). Por tanto, *el* que no tolera la consistencia se cierra a toda ética de la verdad; abandona la palabra, la proposición, la idea, en cuanto estas *cuajan* y pasan al estado sólido, de *estereotipo* (*stereos* quiere decir *sólido*).

¿Contemporáneo de qué?

Marx: "Así como los pueblos antiguos vivieron su prehistoria imaginariamente, en la *mitología*, nosotros, los alemanes, hemos vivido nuestra post historia en el pensamiento, en la filosofía. Somos

contemporáneos *filosóficos* del presente, sin ser sus contemporáneos *históricos*". De la misma manera, yo no *soy* más que el contemporáneo imaginario de mi propio presente: contemporáneo de sus lenguajes, de sus utopías, de sus sistemas (o sea, de sus ficciones), en suma, de su mitología o de su filosofía, pero no de su historia, de la cual sólo habito el reflejo danzante: *fantasmagórico*.

Elogio ambiguo del contrato

La primera imagen que tiene del contrato (del pacto) es, en resumidas cuentas, objetiva: el signo, la lengua, el relato, la sociedad funcionan por contrato, pero como este contrato está a menudo oculto, la operación crítica consiste en descifrar el estorbo de las razones, de los alibis, de las apariencias, en suma, todo el *natural* social, para poner de manifiesto el intercambio regulado sobre el que se basan la operación semántica y la vida colectiva. Sin embargo, en otro nivel, el contrato es un objeto malo: es un valor burgués que lo único que hace es legalizar una suerte de talión económico: *dando y dando*, dice el Contrato burgués: tras el elogio de la Contabilidad, de la Rentabilidad, hay que percibir lo Vil, lo Mezquino. Al mismo tiempo, de nuevo, y en un último nivel, el contrato es deseado incesantemente, como la justicia de un mundo por fin "regularizado": gusto por el contrato en las relaciones humanas, gran seguridad en cuanto es posible establecer un contrato, renuncia a recibir sin dar, etc. En este punto –por intervenir directamente el cuerpo– el modelo del buen contrato es el Contrato de 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 los *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 oblación"* (EpS, 149).

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 el *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?*

Mi cuerpo sólo me existe

Mi cuerpo sólo me existe a mí mismo bajo dos formas corrientes: la jaqueca y la sensualidad. Estos no son estados inusitados, sino por el contrario muy mesurados, accesibles o remediabiles, como si en uno y otro caso uno decidiese remitirse a imágenes gloriosas o malditas del cuerpo. La jaqueca no es el grado realmente primero del malestar físico, y la sensualidad no es considerada, por lo regular, más que como una suerte de cenicienta del placer.

En otras palabras, mi cuerpo no es un héroe. 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, al simple dolor de cabeza) y el placer sensual, no son más que cenestesias, 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.

El cuerpo plural

"¿Qué cuerpo? Tenemos varios" (PIT, 39). Tengo un cuerpo digestivo, tengo un cuerpo mareado, otro de jaqueca, y muchos más: sensual, muscular (la mano del escritor), humoral, y sobre todo: *emotivo*: un cuerpo que se emociona, se mueve, se adensa o se exalta, o se asusta, sin que se note nada. Por otra parte, me cautiva hasta la fascinación el cuerpo socializado, el cuerpo mitológico, el cuerpo artificial (el de los disfraces japoneses) y el cuerpo prostituido (del actor). y además de esos cuerpos públicos (literarios, escritos), tengo, valga la expresión, dos cuerpos locales: un cuerpo parisino (alerta, cansado) y un cuerpo campestre (descansado, pesado).

La chuleta

Voy a contar lo que hice una vez con mi cuerpo: En Leysin, en 1945, para hacerme un pneumotórax extrapleural, me quitaron un pedazo de costilla, que luego me devolvieron solemnemente envuelto en un pedazo de gasa medicinal (los médicos, suizos, es verdad, proclamaban así que *mi cuerpo me pertenece*, sea cual fuere el estado desmembrado en que me lo devuelvan: soy el dueño de mis huesos, tanto en vida como muerto). Durante mucho tiempo guardé en una gaveta ese pedazo de mí mismo, suerte de pene óseo parecido al asa de una chuleta de cordero, sin saber qué hacer con *él*, sin atreverme a deshacerme de él por temor de atentar contra mi persona, pese a que era bastante inútil tenerlo encerrado así en un escritorio, entre objetos "preciosos" tales como viejas llaves, una libreta escolar, el carnet de baile de nácar y el porta-tarjetas de tafetán rosado de mi abuela B. Pero luego, un día, comprendí que la función de toda gaveta es suavizar, aclimatar la muerte de los objetos haciéndolos pasar por una suerte de lugar piadoso, de capilla polvorienta donde, con el pretexto de conservarlos vivos, se les proporciona un tiempo decente de mustia agonía y, aunque no llegué hasta la osadía de echar ese pedazo de mí mismo en el basurero colectivo del edificio, arrojé la costilla con su gasa desde lo alto del balcón, como si dispersase románticamente mis propias cenizas, hacia la calle Servandoni, donde seguramente vendría algún perro a olfatear.

La curva loca de la imago

R. P., profesor de la Sorbona, me tenía, en su época, por un impostor. T. D., a su vez, me toma por un profesor de la Sorbona.

(No es la diversidad de opiniones lo que asombra y excita, sino su exacta oposición; esto podría hacernos exclamar: *¡es el colmo!* Sería un goce propiamente *estructural*—o trágico.)

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 la vuelve a ver en su ser histórico, ascensional, 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).

La doble crudeza

La crudeza remite igualmente a la alimentación y al lenguaje. En esta anfibología ("preciosa"), encuentra el medio para volver a su viejo problema: el de lo *natura*],

En el campo del lenguaje, la denotación no es alcanzada realmente sino por el lenguaje sexual de Sade (SFL, 137); en otros no es más que un artefacto lingüístico; sirve entonces para afantasmarse lo *natural* puro, ideal, creíble, del lenguaje, y corresponde, en el campo de la alimentación, a la crudeza de las legumbres y de la carne, imagen no menos pura de la Naturaleza. Pero este estado adánico de los alimentos y de las palabras es *insostenible*: la crudeza es recuperada de inmediato como signo de sí misma: 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.

Descomponer/ destruir

Admitamos que la tarea histórica del intelectual (o del escritor), sea hoy la de mantener y acentuar la *descomposición* de la conciencia burguesa. Entonces, hay que conservar a la imagen toda su precisión; esto quiere decir que fingimos voluntariamente quedarnos dentro de esta conciencia y que la vamos a deteriorar, desplomar, desmoronar, desde dentro, como se haría con un terrón de azúcar que se sumerge en el agua. La *descomposición* se opone pues aquí a la *destrucción*: para *destruir* la conciencia burguesa hay que ausentarse de ella, y esta exterioridad sólo es posible en una situación revolucionaria: en China, hoy, la conciencia de clase está en vías de destrucción, no de descomposición; pero en otras partes (aquí y ahora), *destruir*, en resumidas cuentas, no sería más que reconstituir un sitio para la palabra cuyo Único carácter fuese la exterioridad: exterior e inmóvil: tal es el lenguaje dogmático. En suma, para destruir, hay que poder *saltar*. ¿Pero

saltar a donde? ¿En qué lenguaje? ¿En qué lugar de la buena conciencia y de la mala fe? Mientras que al descomponer, acepto acompañar esta descomposición, descomponerme yo mismo en la misma medida: desbarro, me aferro y arrastro conmigo.

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.

Los amigos

Busca una definición de ese término de "moralidad" que leyó en Nietzsche (la moralidad del cuerpo en los griegos antiguos), y que opone a la moral; pero no logra –conceptualizarlo; sólo puede atribuirle una suerte de campo de acción, un *tópico*. Este campo es para él, sin lugar a dudas, el de la amistad, o más bien ("pues esta palabra de tarea de latín es demasiado rígida, demasiado pudorosa): el de los amigos (al hablar de ellos sólo puedo hacerlo tomándome a mí mismo, tomándolos a ellos, en una contingencia –una diferencia). En ese espacio de las aficciones *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 heterotropía: ¿dónde estoy entre los deseos? ¿dónde estoy en cuanto al deseo? La pregunta se me plantea debido al desarrollo de múltiples peripecias de amistad. Así se escribe, día a día, un texto ardiente, un texto mágico, que no terminará nunca, imagen brillante del Libro liberado.

Así como se puede descomponer el olor de la violeta o el gusto del té, ambos aparentemente tan especiales, tan inestimables, tan *inefables*, en unos cuantos elementos cuya sutil combinación produce toda la identidad de la sustancia, asimismo adivinaba que la identidad de cada amigo, lo que lo hacía *amable*, dependía de una combinación delicadamente dosificada y, por ello, absolutamente original, de rasgos menudos reunidos en escenas fugitivas, día a día. Cada uno desplegaba así ante él la escenificación brillante de su originalidad.

A veces, en la literatura antigua, se encuentra esta expresión aparentemente estúpida: *la religión de la amistad* (fidelidad, heroísmo, ausencia de sexualidad). Pero como de la religión sólo subsiste la fascinación del rito, le gustaba conservar los pequeños ritos de la amistad: festejar con un amigo la liberación de una tarea, la desaparición de una preocupación: la celebración acrecienta el acontecimiento, le añade un suplemento inútil, un goce perverso. Así, por magia, este fragmento ha sido escrito de último, después de todos los demás, como una especie de dedicatoria (3 de setiembre de 1974).

Hay que esforzarse por hablar de la amistad como un puro *tópico*: esto me desprende del campo de la afectividad –la cual no puede decirse sin azoramiento, ya que pertenece al orden del imaginario (o más bien: reconozco a través de mi azoramiento que el imaginario está muy cerca: me quemó).

La relación privilegiada

No buscaba la relación excluyente (posesión, celos, escenas); tampoco buscaba la relación generalizada, comunitaria: lo que quería era, cada vez, una relación privilegiada, marcada por una diferencia sensible, llevada al estado de una suena de inflexión afectiva absolutamente singular, como la de una voz de textura incomparable; y paradójicamente, no veía obstáculos a la multiplicación de esta relación privilegiada: nada más que privilegios, en suma; la esfera amistosa estaba así poblada de relaciones duales (de lo que se desprende una gran pérdida de tiempo: había que ver a los amigos uno por

uno: resistencia ante el grupo, la handa, el tropel). Lo que se buscaba era un plural sin igualdad, sin in-diferencia.

Transgresión de la transgresión

Liberación política de la sexualidad: es una doble transgresión de lo político por lo sexual y viceversa. Pero eso no es nada: imaginemos ahora introducir de nuevo en el campo político-sexual así descubierto, reconocido, recorrido y liberado... *una pizca de sentimentalidad*: ¿no sería esto la Última de las transgresiones? ¿la transgresión de la transgresión? Porque a fin de cuentas esto sería el *amor*: que regresaría, *pero en un lugar distinto*.

El segundo grado y los otros

Escribo: esto es el primer grado del lenguaje. Luego, escribo que *escribo*: es el segundo grado. Ya Pascal: "Pensamiento que se me escapa, yo lo quería escribir; 'escribo, en cambio, que se me escapó'".)

Hoy día consumimos en grandes cantidades este segundo grado" Buena parte de nuestro trabajo intelectual consiste en hacer recaer la sospecha sobre cualquier enunciado revelando el escalonamiento de sus grados; este escalonamiento es infinito y ese abismo que se abre ante cada palabra, esa demencia del lenguaje, lo llamamos científicamente: *enunciación* (abrimos ese abismo, *en primer lugar*, por una razón táctica: deshacer la infatuación de nuestros enunciados, la arrogancia de nuestra ciencia).

El segundo grado es también una manera de vivir. 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 maniáticos 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, en

cuanto piensa, se hace corrosivo. Con una condición, sin embargo: que siga haciéndolo *hasta el infinito*. Pues si me quedo en el segundo grado, merezco la acusación de intelectualismo (dirigida por el budismo contra toda reflexividad simple); pero si quito el dispositivo de frenaje (de la razón, de la ciencia, de la moral), si pongo la enunciación en *rueda libre*, abro entonces el camino a un desprendimiento sin fin, efectúo la abolición de *la buena conciencia del lenguaje*.

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*.

La denotación como verdad del lenguaje

En casa del farmacéuta de Falaise, Bouvard y Pécuchet someten la pasta de jengibre a la prueba del agua: "tornó la apariencia de un pellejo de tocino, lo cual denotaba gelatina".

La denotación sería pues un mito científico: el de un estado "verdadero" del lenguaje, como si toda frase llevase dentro un *étimon* (origen y verdad). *Denotación/connotación*: este doble concepto sólo tiene valor entonces en el campo de la verdad. Cada vez que necesito probar un mensaje (desmitificarlo), lo someto a alguna instancia externa, lo reduzco a una suerte de pellejo desagraciado que constituye su sustrato verdadero. La oposición, pues, sólo sirve dentro del cuadro de una operación crítica análoga a un experimento de análisis químico: cada vez que creo en la verdad, necesito la denotación.

Su voz

(No se trata de la voz de nadie. ¡Pues claro que sí! Precisamente: se trata, se trata siempre, de la voz de alguien). Intento poco a poco *expresar* su voz. Pruebo con un acercamiento adjetivo: ¿ágil, frágil, juvenil, un poco quebrada? No, no es eso exactamente; más bien: *demasiado cultivada*, con un dejo de inglés. ¿Y ésta: breve? Sí, si lo desarrollo: tendía en esta brevedad, no a la torsión (la mueca) de un cuerpo que se retoma y se afirma, sino por el contrario a la caída agotadora del sujeto sin lenguaje y que ofrece la amenaza de la afasia bajo la cual se debate: a diferencia de la primera, es una voz *sin retórica* (pero no sin ternura). Habría que inventar, para todas estas voces, la metáfora exacta, la que, una vez hallada, lo posee a uno para siempre; pero es tan grande la ruptura entre las palabras que me vienen de la cultura y ese ser extraño (¿es sólo sonoro?) que rememoro fugitivamente a mi oído, que no la encuentro.

Esta impotencia podría porvenir de lo siguiente: la voz está siempre *ya* muerta, y es por una denegación desesperada por lo que la llamamos viva; a esta pérdida irremediable le damos el nombre de *inflexión*: la inflexión es la voz en lo que ésta tiene siempre de pasado, de callada.

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) creerlo, 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.

Destacar

Destacar es el gesto esencial del arte clásico. El pintor "destaca" un rasgo, una sombra, los agranda si es necesario, los invierte y hace de ellos una obra; y aun en el caso en que la obra fuese uniforme, insignificante o natural (un objeto de Duchamp, una superficie monocroma), como está siempre, quiérase que no, situada fuera del contexto físico (una pared, una calle), queda fatalmente consagrada como obra. En esto, el arte es lo opuesto a las

ciencias sociológicas, filológicas, políticas, que no se cansan de *integrar* lo que han distinguido (distinguen para integrar mejor). El arte no sería pues nunca paranoico, sino siempre perverso, fetichista.

Dialécticas

Todo parece indicar que su discurso funciona según una dialéctica de dos términos: la opinión común y su contrario, la Doxa y su paradoja, el estereotipo y su novación, el cansancio y la frescura, el gusto y el asco: *amo/no amo*. Esta dialéctica binaria es la dialéctica misma del sentido (*marcado/no marcado*) y del juego freudiano (*Fort/Da*): la dialéctica del valor.

Sin embargo, ¿es esto del todo cierto? 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.

Plural, diferencia, conflicto

Recorre a menudo a una suerte de filosofía, llamada vagamente *pluralismo*.

¿Quién sabe si esta insistencia en el plural no es una 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, sensual 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 espejeo; 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, irremediablemente. 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, sutilizar.

El gusto por la división

Gusto por la división: "las parcelas, las miniaturas, los cercos, las precisiones brillantes (como el efecto producido por el hachís según Baudelaire), la vista de los campos, las ventanas, el haiku, el rasgo, la escritura, el fragmento, la fotografía, la escena a la italiana, en suma, según se elija, todo lo articulado del semántico o todo el material del fetichista. A este gusto se le declara progresista: el arte de las clases en ascenso procede por encuadramientos (Brecht, Diderot, Einstein).

En el piano, la digitación...

En el piano, "la digitación"* no designa en absoluto un valor de elegancia y de delicadeza (lo que se llamaría "dedeo"), sino sólo una manera de numerar los dedos que deben tocar tal o cual nota; la digitación establece en forma reflexiva lo que habrá de convertirse en automatismo: es, en suma, el programa de una máquina, una inscripción animal. Ahora bien, si yo toco mal –además de la carencia de velocidad, que es un puro problema musculares porque no retengo nunca la digitación escrita: improviso en cada interpretación, más o menos bien, el lugar de los dedos, y por ello no puedo nunca tocar nada sin equivocarme. La razón es evidentemente que quiero un goce sonoro inmediato y rehúyo el fastidio del entrenamiento, pues el

entrenamiento impide el goce –aunque en aras, es verdad, según dicen, de un goce ulterior mayor se le dice al pianista (como los dioses a Orfeo) : no se vuelva *prematuramente* hacia los efectos de su interpretación. La pieza, en la perfección sonora que imaginamos sin alcanzarla jamás realmente, actúa entonces como un fantasma: me someto alegremente a la orden del fantasma: “*¡Inmediatamente!*”, aun a costa de una pérdida considerable de realidad.

* He traducido *doigté* por digitación, término musical, pero en francés *doigté* tiene también un sentido figurado: quiere decir destreza, habilidad, elegancia en el proceder y, de allí la advertencia que hace el autor al comienzo del fragmento. (*N. de la T.*)

El objeto malo

La Doxa (la Opinión) que usa abundantemente en su discurso, no es más que un “*objeto malo*”; ninguna definición por el contenido, sólo por la forma, y esa forma mala es sin duda la repetición. ¿Pero lo que se repite no es a veces bueno? El *tema*, que es un buen objeto crítico, ¿no es algo que se repite? Es buena la repetición que viene del cuerpo. La Doxa es un objeto malo porque es una repetición muerta, que no viene del cuerpo de nadie, a no ser, tal vez, precisamente, del de los Muertos.

Doxa/paradoxa

Formaciones reactivas: una *doxa* (una opinión común) está establecida, insoportable; para desprenderme de ella postulo una paradoja; luego esa paradoja se espesa, se convierte, a su vez, en una nueva concreción, una nueva *doxa*, y tengo que ir mas lejos en busca de una nueva paradoja.

Hagamos de nuevo este recorrido. En el origen de la obra, la opacidad de las relaciones sociales, la falsa Naturaleza; la primera sacudida es pues la desmistificación (*Mythologies*); luego la desmistificación se inmoviliza en una repetición y es a ella a quien hay que desplazar: la *ciencia* semiológica (postulada entonces) intenta quebrantar, vivificar, armar el gesto, la postura mitológica, dándole un método; esta ciencia se recarga a su vez de todo un imaginario: a las aspiraciones de una ciencia semiológica se impone la ciencia

(a menudo bastante triste) de los semiólogos; hay pues que apartarse de ella, que introducir, en ese imaginario razonable, un grano de deseo, la reivindicación del cuerpo: es entonces el Texto, la teoría del Texto. 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 agradar: el Texto tiende a degenerar en Parloteo. ¿A dónde ir? En eso estoy.

El mariposeo

Es increíble la capacidad de distracción de un hombre a quien su trabajo aburre, intimida o estorba: cuando estoy en el campo y trabajo (¿en qué? me releo, ¡desafortunadamente!), las distracciones que me suscito cada cinco minutos son las siguientes: vaporizar una mosca, cortarme las uñas, comerme una ciruela, ir a mear, comprobar si el agua del grifo sigue saliendo lodosa (hubo un corte en el agua hoy), ir a la farmacia, bajar al jardín a ver cuántos duraznos maduros hay en el árbol, hojear el periódico, armarme un artefacto para sostener mis papeles, etc.: rastreo.

(El rastreo tiene algo de esa pasión que Fourier llamaba la Variante, la Alternancia, el Mariposeo).

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 esas palabras dobles, R.B.; por el contrario, conserva a la palabra sus dos sentidos, como si uno de ellos le 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 esto 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, 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), *Alibi* (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), *fuego* (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. *

En el catálogo de la doble audición: los *addad*, esas palabras árabes que tienen dos sentidos absolutamente contrarios (1970, I); la tragedia griega, espacio de doble sentido, en el cual "el espectador oye siempre más de lo que cada personaje proclama por cuenta propia o a Cuenta de sus compañeros" (1968, I); los delirios auditivos de Flaubert (presa de sus "errores" de estilo) y de Saussure (obsesionado por la audición anagramática de versos antiguos): Y para terminar, lo siguiente: 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).

* He tenido que eliminar cuatro palabras por no presentar en español la misma dualidad que en francés *Contenance*, *Fiché*, *Frappe* y *Subtiliser*. (N. de la T.)

Al sesgo

Por una parte, lo que dice de los grandes objetos del conocimiento (el cine, el lenguaje, la sociedad) no es nunca memorable: la disertación (el artículo *sobre* algo) es como una inmensa escoria. La pertinencia menuda (si la hay), sólo aparece en los márgenes, los incisos, *los* paréntesis, *al sesgo*: es la voz *off* del sujeto.

Por otra parte, jamás hace explícitas (jamás define) las nociones que parecen serle más necesarias y de las que se sirve siempre (siempre subsumidas bajo una palabra). Constantemente se recurre a la Doxa, pero nunca se la define: ningún trozo sobre la Doxa. Al *Texto* no se le aborda nunca sino metafóricamente: es el campo del arúspice, es un banquillo, un cubo de facetas, un excipiente, un guiso japonés, una algarabía de decorados, una trenza, un encaje de Valencia, un estero marroquí, una pantalla de televisión estropeada, un pastel de milhojas, una cebolla, etc. Y cuando hace una disertación "sobre" el Texto (para una enciclopedia), sin renegar de ella (nunca renegar de nada: ¿en nombre de qué presente?), es una tarea de conocimiento, no de escritura.

La cámara de ecos

En relación con los sistemas que lo rodean, ¿qué es? Más bien una cámara de ecos: reproduce mal los pensamientos, sigue las palabras; hace visitas, o sea, rinde homenaje a los vocabularios, *invoca* las nociones, las repite bajo un nombre; utiliza ese nombre como un emblema (practicando así una suerte de ideografía filosófica) y este emblema lo exime de profundizar el sistema del cual es el significante (que sólo le hace señas). "*Transferencia*", que proviene del psicoanálisis y, en apariencias, sigue en él, abandona, sin embargo, alegremente la situación edipiana. "*Imaginario*", término de Lacan, se extiende hasta los confines del "amor propio" de los clásicos. La "*mala fe*" sale del sistema sartriano para unirse a la crítica mitológica. "*Burgués*" recibe toda la carga marxista, pero se desborda continuamente hacia la estética y la

ética. De esta manera, sin duda, las palabras se transportan, los sistemas se comunican, se prueba la modernidad (como se prueban todos los botones de una radio de la que se desconoce el funcionamiento), pero el intertexto que así se crea es a la letra *superficial*: adherimos a él *liberalmente*: el nombre (filosófico, psicoanalítico, político, científico) conserva con su sistema de origen un cordón que no ha sido cortado y que permanece: tenaz y flotante. La razón de esto es, sin duda, que no se puede a la vez profundizar y desear una palabra: en él, el deseo por la palabra es más fuerte, pero de este placer forma parte una suerte de vibración doctrinaria.

La escritura comienza por el estilo

El asíndeton, tan admirado en Chateaubriand bajo el nombre de anacoluto (NEC, 113), él. trata a veces de practicarlo: ¿qué relación podemos encontrar entre la leche y los jesuitas? La siguiente: los clics, esos fonemas lácteos que el maravilloso jesuita Van Ginneken colocaba entre la escritura y el lenguaje" (PIT, 12). Hay también innumerables antítesis (buscadas, construidas, ceñidas) y juegos de palabras de los que se saca todo un sistema (placer: *precario* / goce: *precoz*). En suma, innumerables rastros de un trabajo del *estilo*, en el sentido más antiguo de la palabra. Ahora bien, ese estilo sirve para elogiar un valor nuevo, la *escritura*, que es, por su parte, desbordamiento, que arrastra al estilo hacia otras regiones del lenguaje y del sujeto, lejos de un código literario clasificado (código periclitado de una clase condenada). Tal vez esta contradicción se explica y se justifica así: su manera de escribir se formó en un momento en que la escritura del ensayo trataba de renovarse mediante la combinación de intenciones políticas, de nociones filosóficas y de verdaderas figuras retóricas (Sartre está lleno de ellas). Pero sobre todo, el estilo es, de alguna manera, el comienzo de la escritura: aun tímidamente, exponiéndose a grandes riesgos de recuperación, prepara el reino del significante.

Fichas

en cama...

Pulsión

Gide, Journal
Retour: Vertige
("Sincérité")
cf B et P

les betises de gens
intelligents sont
fascinantes

...afuera...

Dans le train
text de formation des Idées

935 RB

- En haut, d'air de l'air -
Bon régime de circulation
au-dessus de moi (= avion:
immobile, mais de l'air direct,
de corps)

cf l'indirect
- les corps qui passent
la Boite

Trastocamiento:
de origen erudito, la
ficha sigue los diversos
rumbos de la pulsión.

La Biene Homo Homosexualité

...o a la mesa
de trabajo.

Homosexualité: tout ce qui
elle permet de dire, de faire,
de comprendre, de savoir etc.
Pour une cristallisation, une
médiatrice, une ~~intense~~ figure
d'intercession:
→ La Biene Homosexualité

¿Para qué sirve la utopía?

¿Para qué sirve la utopía? Para sacar el sentido. Frente al presente, a mi presente, la utopía es un segundo término que permite hacer funcionar el resorte del signo: el discurso sobre lo real se hace posible, salgo de la afasia en que me hunde todo lo que anda mal dentro de mí, en este mundo que es el mío.

La utopía es familiar al escritor porque el escritor es un dador de sentido: su tarea (o su goce) es dar sentidos, dar nombres, y sólo puede hacerlo si hay paradigma, desencadenamiento del *sí/no*, alternancia de dos valores: para él el mundo es una medalla, una moneda, una superficie doble de lectura en la que su propia realidad ocupa el reverso y la utopía el anverso. El Texto, por ejemplo, es una utopía; su función –semántica– es hacer significar a la literatura, al arte, al lenguaje presentes, en tanto se los declara *imposibles*; otrora, se explicaba la literatura por su pasado; ahora, por su utopía: el sentido está fundado en el valor: la utopía permite esta nueva semántica.

Los escritos revolucionarios siempre representaron precariamente y mal la finalidad cotidiana de la Revolución, la manera como ésta contempla que *vivamos mañana*, ya sea porque esta representación corre el riesgo de edulcorar o futilizar la lucha presente, ya sea porque, con más justeza, la teoría política tiende sólo a instaurar la libertad real de la cuestión humana, sin prefigurar ninguna de sus respuestas. La utopía sería entonces el tabú de la Revolución, y el escritor estaría encargado de transgredirlo; sólo él podría *arriesgarse* a esta representación; como un sacerdote, asumiría el discurso escatológico; cerraría el broche ético, respondiendo con una visión final de los valores a la *elección* revolucionaria inicial (a aquello por lo que *uno se hace* revolucionario) .

En el *Grado cero*, la utopía (política) tiene la forma (ingenua?) de una universalidad social, como si la utopía no pudiese ser más que el contrario estricto del mal presente, como si, a la división, sólo pudiese responder, más

tarde, la indivisión; pero desde entonces ha empezado a salir a la luz, aunque vaga y llena de dificultades, una filosofía pluralista: hostil a la masificación, que hace hincapié en la diferencia, en suma, fourierista; la utopía (que se sigue defendiendo) consiste entonces en imaginar una sociedad infinitamente parcelada, cuyas divisiones no serían ya sociales y, por ello, tampoco conflictivas.

El escritor como fantasma

¡Sin duda ya no hay un solo adolescente que vive este fantasma: *ser escritor*. De cuál de sus contemporáneos podría querer copiar, no la obra, sino las prácticas, las posturas, esa manera de pasearse por el mundo con una librería de notas en el bolsillo y una frase en la cabeza (como yo veía a Gide deambulando por Rusia o por el Congo, leyendo los clásicos y escribiendo sus carnets en el vagón-comedor, esperando los platos; tal como lo vi realmente, un día de 1939, al fondo de la cervecería. Lutétia, comiéndose una pera y leyendo un libro). Pues lo que esta fantasía impone es el escritor tal como uno puede verlo en su diario íntimo, es *el escritor sin su obra*: forma suprema de lo sagrado: la señal y el vado.

Nuevo sujeto, nueva ciencia

Se siente solidario de todo escrito cuyo principio sea que *el sujeto no es más que un efecto de lenguaje*. Imagina una ciencia muy vasta en cuyo enunciado el sabio terminaría por incluirse finalmente, y que sería la ciencia de los efectos de lenguaje.

¿Eres tu, querida Elisa...?

. . .no quiere decir en absoluto: me aseguro de la identidad incierta de la persona que viene, planteándose la muy singular pregunta: "*¿es ella ella?*", sino que quiere decir por el contrario: ¿ven? ¿oyen? la persona que se acerca se llama –o mas bien se llamará– *Elisa*, la conozco bien y pueden creerme que

tengo muy buenas relaciones con ella. Y luego, además, esto: prendido en la forma misma del enunciado, hay el vago recuerdo de todas las situaciones en las que alguien ha dicho: "¿eres tú?", y aún más allá, hay el sujeto ciego que se interroga acerca de una *venida* (y si no eres tú, qué decepción –o qué alivio}, etc.

¿De qué debe ocuparse la lingüística, del mensaje o del lenguaje? Esto en el caso de *la veta de sentido tal corno se la extrae*. ¿Cómo llamar a esta lingüística verdadera que es la lingüística de la connotación?

Había escrito: "El texto es (debería ser) esa persona desenfadada que le enseña el trasero al Padre política" (PIT, 84). Un crítico simula creer que pone "trasero" en lugar de "culo" por pudor. ¿Acaso se olvida de la connotación? El buen diablillo no le muestra el culo a la señora MacMiche*, le muestra el trasero esta palabra infantil era necesaria ya que se trataba del Padre. Leer realmente es, pues, entrar en connotación. Juego cruzado: al ocuparse del sentido denotado, la lingüística positiva trata con un sentido improbable, irreal, oscuro, de tan extenuado que está; remite desdeñosamente a una lingüística de fantasía, el sentido claro, el sentido irradiante, el sentido del sujeto que se enuncia (¿sentido claro? sí, sentido bañado de luz, como en el sueño, donde percibo, agudizada, la angustia, la saturación, la impostura de una situación, con mucha más vivacidad que la historia que en él sucede).

* Personaje de una novela para niños, *Un bon petit diable*, de la Contesse de Ségur, muy conocida. (N. de la T.)

La elipsis

Alguien le pregunta: "Usted ha escrito que *la escritura pasa por el cuerpo*; ¿puede explicarse?"

Se da cuenta entonces cómo tales enunciados, tan claros para el, pueden resultar oscuros para muchos. Sin embargo, esta frase no es insensata, sólo elíptica: es la elipsis lo que no se tolera. A lo que se añade en este caso, tal vez, una resistencia menos formal: la opinión pública tiene una concepción

reducida del cuerpo: es siempre, al parecer, lo que se opone al alma: toda extensión un tanto metonímica del cuerpo es tabú.

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; no me causan más asombro las elipsis de La Fontaine (y sin embargo, cuántos rodeos no formulados entre el canto de la cigarra y su miseria) que la elipsis física que Junta en un simple mueble la corriente eléctrica y el frío, porque estos atajos están situados dentro de un campo. puramente operatorio: el del aprendizaje escolar y el de la cocina; pero el texto no es operatorio: no hay *antecedentes* para las transformaciones lógicas que propone.

El emblema, el gag

Una noche en la Ópera es un verdadero tesoro textual. Si necesitase, para alguna. demostración crítica, una alegoría donde estalle la loca mecánica del texto carnavalesco, esta película me la proporcionaría: el camarote del barco el contrato roto la barahúnda final de los decorados son todo; episodios (hay más) que son emblemas de las subversiones lógicas operadas por el texto; si estos emblemas son perfectos es porque, a fin de cuenta, son cómicos, pues la risa es lo que, en una última pirueta, libera la demostración de su atributo demostrativo. 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.

Una sociedad de emisores

Vivo en una sociedad de emisores (siendo yo mismo uno de ellos): cada persona con quien me encuentro o que me escribe, me dirige un libro, un texto, un balance, un prospecto, una protesta, una invitación a un espectáculo, una exposición, etc. El goce de escribir, de producir, apremia a

todos; pero como el circuito es comercial, la producción libre sigue atascada, enloquecida y como desesperada; las más de las veces, los textos, los espectáculos van allí donde no se los reclama; encuentran, para su desgracia, "conocidos", no amigos, y mucho menos compañeros; lo cual hace que esta suerte de eyaculación colectiva de escritura, en la cual podría verse la escena *utópica* de una sociedad libre (donde el goce circularía sin pasar por el dinero), está encaminada hoy hacia el apocalipsis.

Empleo del tiempo

"En las vacaciones, me levanto a las siete, bajo, abro la casa, me hago un té, desmigajo pan para los pájaros que esperan en el jardín, me lavo, quito el polvo de mi mesa de trabajo, vacío los ceniceros, corto una rosa, escucho las noticias de las siete y media. A las ocho, mi madre baja a su vez; desayuno con ella con dos huevos pasados por agua, una tajada de pan tostado y café negro sin azúcar; a las ocho y cuarto voy al pueblo a buscar el periódico, el *Sud-Ouest*; digo a la señora C.; *el día está bonito, el día está gris*, etc.; y luego comienzo a trabajar. A las nueve pasa el cartero (*el tiempo está pesado hoy, qué día tan bonito*, etc.), y un poco más tarde, en su camioneta llena de panes, la hija de la panadera (ella ha estudiado, así que no es el caso de hablar del tiempo); a las diez y media en punto me hago un café negro y me fumo mi primer tabaco del día. A la una almorzamos; duermo la siesta de la una y media a las dos y media. Llega entonces el momento en que ando flotando: siento muy pocas ganas de trabajar; a veces, pinto un poco, o vaya comprar aspirina a la farmacia, o quemó papeles en el fondo del jardín, o me hago un pupitre, un fichero, un clasificador de papeles; llegan así las cuatro de la tarde y de nuevo me pongo a trabajar. las cinco Y, cuarto es el té; hacia las siete me paro de trabajar; riego el jardín (si el tiempo está bueno) y toco piano. Después de la cena, televisión: si esa noche está demasiado tonta regreso a mi mesa de trabajo, escucho música elaborando fichas. Me acuesto a las diez y leo, uno tras otro, de dos libros: por una parte una obra de lengua bien literaria (las *Confidences* de Lamartine, el *Journal de los Goncourt*, etc.) , por

la otra, una novela policiaca (mas bien vieja), o una novela inglesa (pasada de moda), o algo de Zola”.

–Nada de esto tiene ningún interés. Aún más: no sólo uno marca su pertenencia a una clase sino que además hace de esa marca una confesión literaria cuya *futilidad* ya no es percibida: uno se constituye fantasmáticamente como "escritor", o, peor aun, uno se *constituye*.

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. Sin embargo, lo "privado" cambia según la *doxa* a la que uno se dirige: si es una doxa de derecha (burguesa o pequeñoburguesa: instituciones, leyes, la prensa), es lo privado sexual lo que más lo expone a uno. Pero si es una doxa de izquierda, la exposición de lo sexual no constituye una transgresión: lo "privado", en este caso, son las prácticas fútiles, los rastros de ideología burguesa que el sujeto confiesa: al dirigirme a esta *doxa*, me expongo menos al declarar una perversión que al enunciar un gusto: la pasión, la amistad, la ternura, la sentimentalidad, el placer de escribir, se convierten entonces, por un simple desplazamiento estructural, en términos *indecibles*: contradicen lo que puede ser dicho, lo que se espera que uno diga, lo que precisamente -la voz misma del imaginario-uno quisiera poder decir *inmediatamente* (sin mediaciones).

De hecho ...

¿Ustedes creen que la finalidad de la lucha libre es ganar? Pues no, su finalidad es la de comprender. ¿Creen que el teatro es ficticio, ideal, en relación con la vida? Pues no, en la fotogenia de los estudios de Harcourt, es el escenario lo que es trivial y es la ciudad lo soñado. Atenas no es una ciudad mítica; debe ser descrita en términos realistas, sin relación con el discurso

humanista (1944). ¿Los marcianos? Ellos no representan al Otro (lo Extraño), sino al Mismo. La película de gánsteres no es emotiva, como podría pensarse, sino más bien intelectual. ¿Julio Verne escritor del viaje? En absoluto, es el escritor del encierro. La astrología no predice, describe (describe con mucho realismo condiciones sociales). El teatro de Racine no es un teatro de la pasión amorosa, sino de las relaciones de autoridad, etc.

Estas figuras de la Paradoja son innumerables; tienen su operador lógico: la expresión: "*de hecho*": el strip-tease no es una solicitud erótica: *de hecho* desexualiza a la Mujer, etc.

Eros y el teatro

El teatro (la escena recortada) es el lugar mismo de la *venustidad*, es decir, del Eros mirado, alumbrado (por Psiquis y su lámpara). Basta con que un personaje secundario, episódico, presente algún motivo para desearlo (este motivo puede ser perverso, no estar relacionado con la belleza sino con un detalle de su cuerpo, con la textura de su voz, su forma de respirar y aun con alguna torpeza), para que se salve todo un espectáculo. La función erótica del teatro no es accesoria, porque sólo él, entre todas las artes figurativas (cine, pintura), da los cuerpos, y no su representación. El cuerpo en el teatro es a la vez contingente y esencial: esencial porque no se le puede poseer (está magnificado por el prestigio del deseo nostálgico); contingente porque se podría poseerlo, pues bastaría con estar loco por unos instantes (lo cual está dentro de las posibilidades) para saltar hacia el escenario y tocar lo que se desea. El cine, por el contrario, excluye, por una fatalidad de su naturaleza, toda acción: la imagen en él es la ausencia *irremediable* del cuerpo representado.

(El cine se parece a esos cuerpos que en verano se pasean con la camisa abierta: *miren, pero no toquen*, dicen esos cuerpos, y también el cine, ambos, literalmente, *ficticios*).

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 también: *estético*, si se prevé darle poco a poco a esta vieja categoría una ligera torsión que la alejaría de su fondo regresivo, idealista, y la acercaría al cuerpo, a la deriva.

La tentación etnológica

Lo que le gustó en Michelet es la fundación de una etnología de Francia, la voluntad y el arte de interrogar históricamente -es decir, *relativamente*-los objetos tenidos por más naturales: el rostro, la comida, el vestido, la tez. Por otra parte, los pobladores de las tragedias de Racine, de las novelas de Sade, están descritos como pueblos, grupos étnicos cerrados, cuya estructura debe ser estudiada. En *Mythologies*, la etnografía que se hace es la de la propia Francia. Además, siempre le gustaron las grandes cosmogonías novelescas (Balzac, Zola; Proust}, tan cercanas a las pequeñas sociedades. Y es que el libro etnológico tiene todos los poderes del libro amado: es una enciclopedia, que anota y clasifica toda la realidad, aun la más fútil, la más sensual; esta enciclopedia no adultera al Otro reduciéndolo al Mismo; la apropiación disminuye, la certeza del Yo se aligera. En fin, de todos los discursos sabios, el etnológico le parece el más cercano de una Ficción.

Etimologías

Cuando escribe *decepción* quiere decir *depreciación*; *abyecto* quiere decir *para desechar*; *amable* quiere decir *que uno lo puede amar*; la *imagen* es una *imitación*; *precario*: *que uno puede suplicar, hacer flaquear*; la *evaluación* es una *fundamentación de valor*: la *turbulencia* un *torbellino*; la *obligación* un *vínculo*; la *definición* un *trazado de límites*, etc.

Su discurso está lleno de palabras que él, valga la expresión, corta de raíz. Sin embargo, en la etimología, no es la verdad o el origen de la palabra lo que le gusta, es más bien el efecto de *sobreimpresión* que ella autoriza: 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).

Violencia, evidencia, naturaleza

No podía salir de la sombría idea de que la verdadera violencia es la de lo que se da por sentado: lo que es evidente es violento aun si esta evidencia está representada suavemente, liberalmente, democráticamente; lo paradójico, lo que no entra dentro del sentido común lo es menos, aun si se le impone arbitrariamente: un tirano que promulgara leyes estrafularias sería, a fin de cuentas, menos violento que una masa que se contentase con enunciar *lo que se da por sentado*: en suma, lo "natural" es el último de los ultrajes.

La exclusión

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

Al atravesar por la iglesia de San Sulpicio y al ver, por azar, el fin de una boda, experimenta .un sentimiento de exclusión. ¿Por qué esta alteración provocada por el más imbécil de los espectáculos: ceremonial, religioso, conyugal y pequeño burgués (no era una gran boda)? El azar había traído ese momento raro donde todo lo simbólico se acumula y obliga al cuerpo a ceder. Había recibido .en una sola bocanada todas las divisiones de las que es objeto, como si, bruscamente, fuese el ser mismo de la exclusión lo que lo golpeara: compacto y duro. Pues a las exclusiones simples que este episodio representaba para él se añadía un último alejamiento: el de su lenguaje: no podía asumir su perturbación en el código mismo de la perturbación, es decir, *expresarlo*: se sentía más que excluido: desligado: siempre devuelto al lugar del *testigo*, cuyo discurso solo puede estar, como se sabe, sometido a un código

del *desapego*: o narrativo, o explicativo, o contestatario, o irónico: nunca *lírico*, nunca homogéneo con el pathos fuera del cual tiene que encontrar su lugar.

Celina y Flora

La escritura me somete a una exclusión severa, no sólo porque me separa del lenguaje corriente ("popular") sino más esencialmente porque me impide "expresarme": ¿a *quién* podría esto expresar? Al poner al vivo la inconsistencia del sujeto, su atopía, al dispersar las ilusiones del imaginario, este hace insostenible todo lirismo (como dicción de una "emoción" central). La escritura es un goce seco, ascético, nada efusivo.

Ahora bien, en el caso de una perversión amorosa, esta sequedad se hace desgarradora: estoy encallado, no puedo hacer entrar en mi escritura el *encantamiento* (pura imagen) de una seducción: ¿cómo hablar de quien o a quien, se ama? ¿Cómo hacer resonar la afección sino a través de rodeos tan complicados que le hacen perder toda publicidad y, por ende, toda alegría?

Esta es una perturbación muy sutil del lenguaje, análoga al *fading* extenuante que, en una conversación telefónica a veces solo ocurre a uno de los dos interlocutores. Proust la describe muy bien y a propósito de algo muy distinto del amor (¿no es a menudo el ejemplo heterológico el mejor?) Cuando las tías Celina y Flora quieren agradecer a Swann su vino de Asti, por buscar la ocurrencia, por exceso de discreción, por euforia del lenguaje y un asteísmo un poco demencial, lo hacen de una manera tan alusiva que nadie las entiende; producen un discurso doble pero, desgraciadamente, nada ambiguo, pues su reverso público queda como abrasado y se vuelve totalmente insignificante: la comunicación fracasa, no por ininteligibilidad, sino porque se produce una verdadera escisión entre la emoción del sujeto –agradecido o enamorado– y la nulidad, la afonía de su expresión.



1. Haign certain
2. Trop plein. Peu de vide
3. Serpentin : trait bête qui signifie la volonté de hasard et non la pression du corps. Trait de bavardage.
4. Fantôme figuratif : oiseau, poisson des Iles.

Signature

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 supuestamente 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.

El fantasma, no el sueño

Soñar (bien o mal) es insípido (qué aburridos son los relatos de sueños). Por el contrario, el fantasma ayuda a pasar cualquier momento de vigilia o insomnio; es ,una pequeña novela de bolsillo que uno lleva siempre consigo y que puede abrir en cualquier parte sin que nadie vea nada, en un tren, en un café, esperando una cita. El sueño me desagrada 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 (no sabría decir cuál, la del café o la de la fábula interior), como en la marcha de una fuga, se pone en posición *indirecta*: algo se *trama*; es, sin pluma ni papel, un comienzo de escritura.

Un fantasma vulgar

X me decía: "¿Es posible imaginar alguna frustración en los libertinos de Sade?" y, sin embargo, su fuerza inusitada, su prodigiosa libertad aun se quedan pálidas comparadas con mi propia fantasmagoría. No es que tenga ganas de añadir ninguna práctica a la lista aparentemente exhaustiva de sus goces, sino que la única libertad de la que yo puedo disfrutar, ellos no la tienen: la de poder gozar instantáneamente de la persona con quien me cruzo y a la que deseo. Es verdad, añadía, que este fantasma es *vulgar*: ¿no soy en potencia el individuo sádico que aparece en las noticias de prensa, el degenerado sexual que "salta" sobre las mujeres que pasan? En Sade, por el contrario, no hay nunca nada que recuerde la mediocridad del discurso de prensa".

El regreso como farsa

Profundamente impresionado, otrora, e impresionado para siempre, por aquella idea de Marx de que en la Historia, la tragedia regresa a veces *como farsa*. La farsa es una forma ambigua, pues deja que se perciba en ella la figura de lo que repite irrisoriamente; así en el caso de la *Contabilidad*: valor fuerte en la época en que la burguesía era progresista, rasgo mezquino cuando esta burguesía se ha vuelto triunfante, juiciosa, explotadora; lo mismo pasa con lo "concreto" (coartada de tantos sabios mediocres y políticos pedestres), que no es más que la farsa de uno de los valores más altos: la exención de sentido.

Este regreso—como—farsa es a su vez la burla del emblema materialista: la espiral (introducida por Vico en nuestro discurso occidental). 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).

El cansancio y la frescura

El estereotipo puede evaluarse en términos de *cansancio*. El estereotipo es lo que *empieza* a cansarme. De allí, el antídoto, al que se recurre ya en *Le Degré zéro de l'écriture: la frescura del lenguaje*.

En 1971, como la expresión "ideología burguesa" ya estaba considerablemente rancia y empezaba a "cansar", como un ronzal viejo, él llega a escribir (discretamente) "la ideología *llamada* burguesa". y no es que por un momento niegue a la ideología su marca burguesa (muy por el contrario: ¿qué otra cosa sería?); pero hay que *desnaturalizar* el estereotipo con algún signo verbal o gráfico que ostente su desgaste (las comillas, por ejemplo). Lo ideal sería evidentemente borrar poco a poco estos signos externos impidiendo, a la vez, que la palabra petrificada se reintegre a una naturaleza; pero para lograrlo, el discurso estereotipado tiene que estar enmarcado en una *mimesis* (novela o teatro): son entonces los personajes mismos los que hacen las veces de las comillas: Adamov logra así (en *Ping-Pong*) producir un lenguaje sin ostentación, pero no sin distancia: un lenguaje *congelado* (My, 90).

(Fatalidad del ensayo frente a la novela: está condenado a la *autenticidad* – al abandono de las comillas).

En Sarrasine, la Zambinella declara que quiere ser para el escultor que la ama, "un amigo fiel" desenmascarando con este masculino, su verdadero sexo original: pero su amante no oye nada: está engañado *por el estereotipo* (S/Z, 169): ¿cuántas veces no ha empleado el discurso universal esta expresión de "amigo fiel"? Habría que partir de esta parábola, mitad gramatical, mitad sexual, para reconocer los *efectos represivos* del estereotipo. Valéry hablaba de esas personas que mueren en un accidente por no soltar el

paraguas; cuántos sujetos hay reprimidos, desviados, cegados respecto a su propia sexualidad, *por no soltar un estereotipo*.

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 escribanía) cede y aparece la escritura; estoy seguro entonces que ese fragmento de enunciado fue producido por un cuerpo.

La ficción

Ficción: delgado desasimiento, delgada despegadura que forma un cuadro completo, coloreado, como una calcomanía.

A propósito del estilo (SI): "Es a una imagen a la que quiero interrogar, o, con más exactitud, a una *visión*: ¿cómo *vemos* el estilo?" Todo ensayo se basa así, quizá, en una *visión* de los objetos intelectuales. ¿Por qué no se tomaría la ciencia el derecho de tener visiones? (A menudo, afortunadamente, se lo toma). ¿No podría la ciencia volverse ficcional?

La Ficción tendría que ver con un *nuevo arte intelectual* (así se define a la semiología y al estructuralismo en *Système de la Mode*). Con las cosas intelectuales construimos a la vez teorías, combates críticos y placer; sometemos los objetos del saber y de la disertación —como en todo arte— no ya a una instancia de verdad, sino a un pensamiento de los *efectos*.

Le hubiera gustado producir, no una comedia del Intelecto, sino más bien su novela.

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 *zig zag* (lo contrapuesto, la contramarcha, la contrariedad la energía reactiva, la negación, el vaivén, el movimiento de la Z, la letra de la desviación).

El amor, la locura

Orden del día de Bonaparte, Primer cónsul, a su guardia:

El granadero Gobain se ha suicidado por amor: era, por otra parte, un buen sujeto., Este es el segundo acontecimiento de esta naturaleza que ocurre dentro del cuerpo desde hace un mes. El Primer cónsul ordena que se ponga en el orden del día para la guardia: que un soldado debe vencer el dolor y la melancolía de las pasiones; que hay tanto coraje verdadero en sufrir con constancia las pesadumbres del alma como en afrontar la metralla de una batería . . . "

Estos granaderos enamorados, melancólicos, ¿de qué lenguaje sacaban su pasión (poco conforme a la imagen de su clase y su oficio)? ¿Qué libros habían leído o qué historia habían oído? La perspicacia de Bonaparte está en haber asimilado el amor a una batalla, y no, banalmente, porque en ellos se enfrenten dos contrincantes, sino porque, hiriente como la metralla, la ráfaga amorosa provoca entorpecimiento y miedo: crisis, revulsión del cuerpo, locura: el que está enamorado a la manera romántica conoce la experiencia de la locura. Ahora bien, a este tipo de loco hoy día no se le aplica ninguna palabra moderna, y es por ello, a fin de cuentas, por lo que se siente loco: no tiene lenguaje que robar – a no ser que sea muy antiguo.

Perturbación, herida, desamparo o júbilo: el cuerpo todo entero arrastrado, *allegado 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 el lenguaje: ¿cuál de los dos empieza?

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 otra 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/escrivable, 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*.

¿Fourier o Flaubert?

¿Quién es más importante históricamente: Fourier o Flaubert? En la obra de Fourier no hay casi ninguna huella .directa de la Historia, muy agitada sin embargo, de la que fue contemporáneo. Flaubert, por su parte, relató a todo lo largo de una novela los. acontecimientos de 1848. Esto no impide que Fourier sea más importante que Flaubert: enunció indirectamente el deseo de la Historia y es por ello que es a la vez historiador y moderno: historiador de un deseo.

El círculo de los fragmentos

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

Su primer texto más o menos (1942) está hecho de fragmentos; esta elección la justificaba entonces a la manera gidiana "porque es preferible la incoherencia al orden que deforma". De hecho, no ha dejado de practicar, desde entonces, la escritura corta: pequeños cuadros de *Mythologies* y de *l'Empire des signes*, artículos y prefacios de los *Essais critiques*, lexías de *S/Z*, párrafos titulados del *Michelet*, fragmentos del *Sade II* y del *Plaisir du Texte*.

La lucha libre la veía como una serie de fragmentos, una suma de espectáculos, pues en ella "es cada momento lo que es inteligible, no la duración" (*My*, 14); contemplaba con asombro y predilección este artificio deportivo, sometido en su estructura misma, al asíndeton y al anacoluto, figuras de la interrupción y del corto circuito.

El fragmento no sólo está separado de sus vecinos sino que, además, en el interior de cada fragmento reina la parataxis. Lo cual se nota claramente si se hace el índice de estos trozos cortos; en cada uno de ellos, el ensamblaje de los referentes es heteróclito; es como un juego de rimas: "Sean las palabras: *fragmento, círculo, Gide, lucha libre, asindeton, pintura, disertación, Zen, intermedio*; imagínese un discurso que pueda vincularlas". Pues bien, sería sencillamente este fragmento mismo. 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.

Como no había practicado en pintura más que embadurnamientos tachistas, me decido a empezar un aprendizaje serio y paciente del dibujo; intento copiar una composición persa del siglo XVII ("Señores en la caza"); irresistiblemente, en vez de tratar de representar las proporciones, la organización, la estructura, copio y enlace ingenuamente cada detalle; esto produce "alcances" inesperados: la pierna de un jinete se encuentra encaramada en el pecho del caballo, etc. 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 reproducir "las masas".

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 nesgo de la cláusula retórica: tiene el temor de no saber resistir a la *última palabra*, la última réplica)

El Zen pertenece al budismo *torin*, método de la apertura abrupta, separada, rota (el *kien*, por el contrario, es el método del acceso gradual). El fragmento, (como el haiku) es *torin*: implica un goce inmediato: es el fantasma de un discurso, un bostezo de deseo. Bajo la forma del pensamiento-frase, el germen del fragmento se le ocurre a uno en cualquier parte: en el café, en el tren, hablando con un amigo (surge lateralmente a lo que él dice o a lo que digo yo); uno saca su carnet, no para anotar un "pensamiento", sino algo como un cuño, lo que otrora se hubiese llamado "un verso".

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. El hombre que mejor comprendió y practicó la estética del fragmento (antes de Webern), fue tal vez Schumann; llamaba el fragmento "intermezzo"; multiplicó en su obra los *intermezzi*: todo lo que producía estaba a la postre *intercalado*: ¿pero entre qué y qué? ¿qué significa una serie pura de interrupciones?

El fragmento tiene su ideal: una alta condensación, no de pensamiento, o de sabiduría, o de verdad (como en la Máxima), sino de música: al "desarrollo" se opone entonces el "tono" algo articulado y cantado, una dicción: allí debería reinar el *timbre*. *Piezas breves* de Webern: ninguna cadencia: ¡majestuosidad pone *en quedarse corto!*

El fragmento como ilusión

Tengo la ilusión de creer que al quebrar mi discurso, dejo de discurrir imaginariamente sobre mí mismo, que atenúo el riesgo de la trascendencia; pero como el fragmento (el haiku, la máxima, el pensamiento, el trozo de periódico) es finalmente un género retórico, y la retórica es esa capa del lenguaje que mejor se presta a la interpretación, al creer que me disperso lo que hago es regresar virtuosamente al lecho del imaginario.

Del fragmento al diario

Con la coartada de la disertación destruida se llega a la práctica regular del fragmento; luego, del fragmento se pasa al "diario". Entonces, ¿no es la meta de todo esto el otorgarse el derecho de escribir un "diario"? ¿No tengo razón en considerar todo lo que he escrito como un esfuerzo clandestino y obstinado para hacer que reaparezca un día, libremente, el tema del "diario" gideano? Quizá es sencillamente el texto inicial que aflora en el horizonte último (su primer texto tuvo como tema el *Journal* de Gide).

Sin embargo, el "diario" * (autobiográfico) está hoy desacreditado. Juego cruzado: en el siglo XVI, cuando se empezaron a escribir, se les llamaba, sin reticencia, *diaire* (diarios): *diarrhée* y *glair* (diarrea y flema).

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

*Diario, en francés, *Journal*, (*N. de la T.*)

El refresco de fresa

De pronto, la Mujer aflora en Charlus: no cuando corre tras militares y cocheros, sino cuando pide en casa de los Verdurin, con voz muy aguda, *un refresco de fresa*. ¿Será la bebida una *buen cabeza de lectura* (un cabezal rastreador que busca una verdad del cuerpo)?

Bebidas que uno consume toda la vida sin gustarle: el té, el whisky. Bebidas–horas, bebidas–efecto y no bebidas–sabor. Búsqueda de una bebida ideal: que fuese muy rica en metonimias de todo tipo.

El gusto por el buen vino (el gusto *recto* del vino) es inseparable de la comida. Beber vino es comer. Tomando como pretexto la dietética, el patrón del restaurante T. me revela la regla de este simbolismo: si se bebe una copa de vino antes de que a uno le sirvan la comida, él exige que uno lo acompañe con un poco de pan: que se cree un contrapunto, una concomitancia; la civilización comienza con la duplicidad (la sobredeterminación): ¿no es el buen vino aquel cuyo sabor se desprende, se desdobla, de modo que el gusto del sorbo ya tragado no es del todo el mismo que el gusto del sorbo inicial? En el lapo de buen vino, como en la absorción del texto hay una torsión un escalonamiento de grados: se encrespa, como una cabellera:

Al recordar las pequeñas cosas de las que había tenido que privarse en su infancia, descubrí las cosas que le gustan actualmente: por ejemplo, las bebidas heladas (la cerveza muy fría), porque en aquella época no había todavía refrigeradores (el agua del grifo, en B., durante los veranos muy pesados, estaba siempre tibia).

Francés

Francés por las frutas (como otros lo fueron "por las mujeres"): gusto por las peras, las cerezas, las frambuesas; ya menos por las naranjas; y ningún gusto por las frutas exóticas, los mangos, las guayabas.

Errores de mecanografía

Escribir a máquina: no se traza nada: no existe nada y, luego, ele repente, todo está trazado: no hay *producción*: no hay aproximación; no hay el nacimiento de la letra sino la expulsión de un pedacito de código. Los errores de mecanografía son, pues, muy particulares: son errores de esencia: al equivocarse de tecla, golpeo al sistema en su centro mismo; el error de

máquina no es nunca algo fluido, algo *indescifrable*, es un error legible, un sentido. Sin embargo, mi cuerpo todo entero pasa por esos errores de código: esta mañana, habiéndome levantado, por equivocación, demasiado temprano, cometo. errores sin fin, falsifico lo que escribo y escribo un texto distinto (esa droga: el cansancio); y habitualmente cometo siempre los mismos errores: desorganizo, por ejemplo, la "estructura" a través de una metátesis obstinada, o sustituyo por "z" (la letra mala) la "s" del plural (en la escritura a mano nunca hago más que una sola falta, muy frecuente: escribo "n" por "m", me amputo una pierna, quiero letras con dos extremidades, no tres). Estos errores mecánicos, por no tratarse de deslices solo 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 segundad 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!

El estremecimiento del sentido

Todo su trabajo, evidentemente, tiene como objeto una moralidad del signo (*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 insignificancia, se estremece una vez más: *hay sentido*, pero este sentido no se deja "asir"; sigue siendo fluido, se estremece en una ligera ebullición. El estado ideal de la

socialidad se declara así: un 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 este estremecimiento: el Texto, la significancia, y, tal vez: lo Neutro).

La inducción galopante

Tentación del razonamiento: del hecho de que el relato de un sueño excluye al que lo oye (de las delicias del referente), inducir que una de las funciones del Relato sería la de *excluir* al lector.

(Dos temeridades: no sólo este hecho no es seguro –¿de dónde saca uno que el relato de un sueño aburre, sino ele un sentimiento muy personal?– sino que además es exageradamente abstracto, ampliado a la categoría general del Relato: este hecho no muy seguro se convierte en punto de partida de una extensión abusiva. Lo que barre con' todo es el sabor de la paradoja: el poder de sugerir que el Relato no es nada proyectivo, el poder de subvertir la *doxa* narrativa).

Zurdo

¿Qué quiere decir ser zurdo? Uno come a contrapelo de los sitios asignados a los cubiertos; uno encuentra el asa del teléfono al revés cuando un derecho lo ha usado antes que uno; las tijeras no están hechas para nuestro pulgar. En clase, antes, uno tenía que luchar para ser como los demás, uno tenía que normalizar su cuerpo, hacer a la pequeña sociedad del liceo la oblación de su buena mano (yo dibujaba, forzado, con la mano derecha, pero coloreaba con la izquierda: revancha de la pulsión); una exclusión modesta, de pocas consecuencias, tolerada socialmente, marcaba la

vida adolescente con un pliegue tenue y persistente: uno se las arreglaba y seguía adelante.

Los gestos de la idea

El sujeto de tacan (por ejemplo) no le hace pensar para nada en la ciudad de Tokio; pero Tokio le hace pensar en el sujeto de Lacan. Este es un procedimiento constante: rara vez parte de la idea para inventarle luego una imagen; parte de un objeto sensual, y espera entonces hallar en su trabajo la posibilidad de encontrarle una *abstracción*, tomada de la cultura intelectual del momento: entonces, la filosofía ya no es más que una reserva de imágenes particulares, de ficciones de ideas (toma prestados objetos, no razonamientos). Mallarmé habló los "gestos de la idea": encuentra primero el gesto (expresión del cuerpo), luego la idea (expresión de la cultura, del intertexto) .

Abgrund

¿Se puede –se podía, al menos, antes– comenzar a escribir sin tomarse por otro? Habría que substituir la historia de las fuentes por la de las figuras: el origen de la obra no es la primera influencia sino la primera postura: se copia un papel, y luego, por metonimia, un arte: comienzo a producir reproduciendo al que quisiera ser. Este primer anhelo (yo deseo y me dedico) funda un sistema secreto de fantasmas que persisten de época en época, a menudo independientemente de los escritos del autor deseado.

Uno de sus primeros artículos (1942) trataba del *Journal* de Gide; en otro artículo ("En Grece", 1944) se nota claramente que imita la escritura de *Los alimentos terrestres*. Y Gide ocupó un lugar muy importante en sus lecturas de juventud: es una mezcla diagonal de Alsacia y Gascuña, como él lo era de Normandía y Languedoc, es como él protestante, con el gusto por las "letras" y toca piano, entonces, aún sin contar lo demás, ¿cómo no reconocerse, desearse en ese escritor? El *Abgrund* gidiano, lo inalterable de

Gide, sigue dentro de mí como una efervescencia testaruda. Gide es mi lengua original, mi *Ursuppe*, mi pan literario.

El gusto por los algoritmos

Nunca manejó verdaderos algoritmos; recurrió durante un tiempo (aunque este gusto parece haber sido pasajero) a formulaciones menos arduas: apariencias de ecuaciones simples, esquemas, tablas, árboles. Estas figuras, a decir verdad, no sirven para 'nada; son juguetes poco complicados, semejantes a las muñecas que se fabrican con la punta de un pañuelo: uno. juega *para uno mismo*: de esta manera Zola se hace un plan de Plassans para explicarse a sí mismo su novela. El sabe muy bien que estos dibujos ni siquiera tienen el interés de colocar al discurso dentro de la razón científica: ¿a quién podrían engañar? Sin embargo, se juega a hacer ciencia, se mete a ésta dentro del cuadro como un trozo de papel en un collage. De la misma manera Fourier sitúa el *cálculo* –del cual depende el *placer*– dentro de una cadena fantasmática (pues hay fantasmas de discursos).

Y sí yo no hubiese leído ...

¿Y si yo no hubiese leído a Hegel, ni *La princesse de Clèves*, ni *Les Cbats* de Lévi–Strauss, ni *L'Anti–Oedipe*? El libro que no he leído y que a menudo me *dicen* aún antes de que haya tenido tiempo de leerlo (y tal vez por esto, no lo leo), ese libro existe tanto como el Otro: tiene su inteligibilidad, su memorabilidad, su manera de actuar. ¿No tendremos la libertad suficiente como para recibir un texto *fuera de toda letra*?

(Represión: el no haber leído a Hegel sería una falta exorbitante para un licenciado en filosofía, para un intelectual marxista, para un especialista de Bataille. ¿Pero para mí? ¿Dónde comienzan mis deberes de lectura?)

El que se mete a practicar la escritura acepta bastante alegremente disminuir o desviar la agudeza, la responsabilidad, de sus ideas (hay que arriesgarse a esto con el tono que se suele usar para decir: (*¿qué me importa?*)

(¿acaso no tengo lo esencial?): habría así en la escritura la voluptuosidad de una cierta inercia, de una cierta *facilidad* mental: como si me fuera más indiferente mi propia estupidez cuando escribo que cuando hablo (con cuánta frecuencia los profesores son más inteligentes que los escritores).

Heterología y violencia

No logra explicarse cómo puede por un lado sostener (junto con otros) una teoría textual de la heterología (o sea, de la ruptura) y por el otro tramar continuamente una crítica a la violencia (sin llegar nunca, en verdad, a desarrollarla y asumirla a cabalidad), ¿Cómo se puede seguir el mismo camino de la vanguardia y sus padrinos cuando se tiene el gusto irónico de la deriva? Pero tal vez valga la pena, precisamente, aunque sea a costa de cierto repliegue, hacer como si uno vislumbrase un *estilo distinto* de cisión.

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 a 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*).

¿Hipocresía?

Al hablar de un texto, concede méritos a su autor por no andarse con miramientos frente al lector. Pero al hacer este cumplido descubre a la vez que él mismo cuida mucho del lector y que a fin de cuentas es incapaz de renunciar a un arte del *efecto*.

La idea como goce

A la opinión común no le gusta el lenguaje de los intelectuales. De este modo, a menudo quedó fichado bajo la acusación de emplear una jerga intelectualista. Se sentía entonces objeto de una suerte de racismo: querían excluir su lenguaje, es decir, su cuerpo: "no hablas como yo, por tanto, te excluyo".

El mismo Michelet (aunque la amplitud de su temática lo excusaba) se había desencadenado contra los intelectuales, los escribas, los estudiosos, y les había asignado la región del *infrasexo*: visión pequeño-burguesa que hace del intelectual, *a causa de su lenguaje*, un ser desexuado, es decir, desvirilizado: el antiintelectualismo se desenmascara como una protesta de virilidad; entonces, como el Genet de Sartre que deliberadamente se convierte en el ser dentro del cual lo han encasillado al intelectual no le queda otro camino que el de asumir este lenguaje que le encajan desde afuera.

Y sin embargo (malicia frecuente en toda acusación social), ¿qué es para él una idea sino un *enrojecimiento de placer*? "La abstracción no contradice en absoluto la sensualidad" (My, 169). Aun en su fase estructuralista, en la que su tarea esencial era describir lo *inteligible* humano, siempre asoció la actividad intelectual a un goce: el *panorama*, por ejemplo, –lo que se ve desde la torre Eiffel (TE, 39) –es un objeto a la vez intelectual y feliz: libera al cuerpo en el preciso momento en que le da la ilusión de "comprender" el campo que abarca su mirada.

Las ideas no reconocidas

Se ve cómo una misma idea crítica (por ejemplo: *el Destino es un dibujo inteligente*: cae precisamente allí donde no se le esperaba) alimenta un libro (*Sur Racine*) y reaparece luego, mucho más tarde, en otro (*S/Z*, 181). Hay pues ideas que regresan: esto quiere decir que le importan (¿en virtud de qué encanto?). Ahora bien, estas ideas que ama no tienen en general ninguna resonancia. En suma, es en esto donde me atrevo a darme ánimos hasta el punto de repetirme a mí mismo que *precisamente* el lector "me deja plantado" (en lo cual –hay que reincidir– el Destino es claramente un dibujo inteligente). De una manera distinta, estaba contento de haber publicado (haciéndome cargo de la necedad aparente de la observación) que "uno escribe para que lo amen"; me han hecho saber que M. D. considera que es esta una frase idiota: en efecto, sólo es tolerable si se la consume *en tercer grado*: si se cobra conciencia de que, inicialmente, es conmovedora, y luego, imbécil, uno tiene *al fin* la libertad de encontrarla tal vez apropiada (M. D. no supo llegar hasta allí).

La frase

A la frase se la denuncia como objeto ideológico y se la produce como goce (es una esencia reducida del Fragmento). Se puede, entonces, o acusar al sujeto de contradicción, o inducir de esta contradicción un asombro o aun un reverso crítico: ¿y si hubiera, a guisa de perversión ulterior, *un goce de la ideología?*

Ideología y estética

Ideología: lo que se repite y *consiste* (por este último verbo se excluye del orden del significante). Basta entonces con que el análisis ideológico (o la contra-ideología) se repita y consista (proclamando a la vista su validez, a través de un gesto de pura exoneración) para que se convierta a su vez en un objeto ideológico.

¿Qué hacer entonces? Hay una solución posible: *la estética*. En Brecht, la crítica ideológica no está hecha *directamente* (si así fuese, hubiese producido una vez más un discurso redundante, tautológico, militante); pasa por etapas estéticas; la contra-ideología se introduce en una ficción, no realista sino *justa*. Este es tal vez el papel de la estética en nuestra sociedad: proporcionar las reglas de un discurso *indirecto y transitivo* (puede transformar el lenguaje, pero no pregonar su dominación, su buena conciencia)

X., a quien digo que su manuscrito (pesado ladrillo contestatario sobre la televisión) es demasiado disertado e insuficientemente protegido *estéticamente*, da un respingo ante esta palabra y de inmediato me paga con la misma moneda: ha discutido mucho *Le Plaisir du Texte* con sus amigos y me dice que mi libro está siempre "al borde de una catástrofe". Sin duda, para él, la catástrofe consiste en caer en la estética.

El imaginario

El imaginario, la asunción global de la imagen, existe en los animales (aunque no lo simbólico), ya que éstos van derecho al señuelo, sexual u hostil, que se les tiende. Este horizonte zoológico, ¿no da a lo imaginario una superioridad de interés? ¿No tendremos en él, *epistemológicamente*, una categoría del futuro?

El esfuerzo vital de este libro es poner en escena un imaginario. "Poner en escena" quiere decir: escalonar los soportes del alumbrado, distribuir los papeles, establecer niveles y, en última instancia: hacer de las tablas una barrera incierta. Es pues importante que al imaginario se le trate según sus grados (el imaginario es asunto de consistencia, y la consistencia, asunto de grados), y hay, a lo largo de los fragmentos, varios grados de imaginario. Sin embargo, la dificultad es que no se puede numerar estos grados, como los grados de un licor o de una tortura.

Algunos eruditos antiguos ponían a veces, sabiamente, después de una proposición, el correctivo "*incertum*". Si el imaginario constituyese un trozo

bien delimitado, un trozo siempre embarazoso, bastaría con enunciarlo cada vez mediante algún procedimiento metalingüístico para exonerarse de haberlo escrito. Es lo que pudo hacerse aquí con algunos fragmentos (*comillas, paréntesis, dictados, esconces, etc.*): el sujeto, desdoblado (*o imaginándose tal*), logra a veces firmar su imaginario. Pero éste no es un procedimiento seguro; primero porque hay un imaginario de la lucidez y, al escindir lo que digo, no hago, después de todo, sino remitir la imagen más allá, producir una mueca en segundo grado; luego y sobre todo porque, muy a menudo, el imaginario viene a hurtadillas, deslizándose por debajo de cuerda a través de un pretérito, un pronombre, un recuerdo, en suma, a través de todo lo que puede agruparse bajo la divisa misma del Espejo y su Imagen *Yo, me (Moi, je)*.

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.

(En su grado más pleno, el Imaginario se experimenta así: todo lo que quiero escribir de mí mismo y que a fin de cuentas me resulta embarazoso escribir. O también: lo que no puede escribirse sin la complacencia del lector. Ahora bien, cada lector tiene sus complacencias, y si se lograra clasificar estas complacencias, sería posible clasificar los fragmentos mismos: cada uno recibe su sello de imaginario del horizonte mismo en el que se cree amado, impune, salvado del embarazo de ser leído por un sujeto sin complacencias, o simplemente por un sujeto que *mirase*).

El Dandy

El uso desenfrenado de la paradoja corre el riesgo de implicar (o implica simplemente) una posición individualista y también, podría decirse, una suerte de dandismo. Sin embargo, aunque solitario, el dandy no está solo: S., él mismo estudiante, me dice –lamentándose– que los estudiantes son individualistas; en una situación histórica dada —de pesimismo o de rechazo— es toda la clase intelectual la que, si no milita, es virtualmente

dandy. (Es dandy el que no tiene otra filosofía que la vitalicia: el tiempo es el tiempo que dure mi vida.)

¿Qué es la influencia?

Se observa muy bien en los *Essais critiques* cómo "evoluciona" el sujeto de la escritura (pasando de una moral del compromiso a una moralidad del significante): evoluciona siguiendo el hilo de los autores que trata, progresivamente. El objeto inductor no es, sin embargo, el autor del que hablo sino más bien *lo que éste me lleva a decir de él*: yo me influencio a mí mismo *con su permiso*: lo que digo de él me obliga a pensarlo de mí mismo (o a no pensarlo), etc.

Hay pues que distinguir los autores sobre los que uno escribe y cuya influencia no es ni exterior ni anterior a lo que de ellos decimos, y (concepción más clásica) los autores que uno lee; pero de éstos, ¿qué me viene? Una suerte de música, una sonoridad pensativa, un juego más o menos denso de anagramas.

(Tenía la cabeza llena de Nietzsche, al que acababa de leer; pero lo que yo deseaba, lo que yo quería captar, era un canto de ideas-frases: la influencia era puramente prosódica.)

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*).

Pausa: anamnesias

Para la merienda, leche fría con azúcar. En el fondo del viejo bol blanco había un defecto en el esmalte; no se sabía si la cuchara, al revolver, tocaba eje defecto o una capa de azúcar no disuelta o mal lavada.

Regreso en tranvía, los domingos en la noche, de casa de los abuelos. Cenábamos en la habitación, junto al fuego, con caldo y pan tostado.

En las tardes de verano, cuando el día no termina de morir, las madres paseaban por los senderos, los niños revoloteaban alrededor, era una fiesta.

Un murciélago entró en la habitación. Temiendo que se le prendiera de los cabellos, su madre se colocó al niño sobre las espaldas, se cubrieron con una sábana y persiguieron al murciélago con unas tenazas.

Sentado a horcajadas en una silla, en un codo del camino de las Arènes, el coronel Poymiro, enorme, violáceo venoso bigotudo, miope, y torpe de palabra, miraba pasar una y otra vez la multitud de la corrida. ¡Qué suplicio, qué miedo, cuando lo besaba!

Su padrino, Joseph Nogaret, le regalaba de vez en cuando una bolsa de nueces y una moneda de cinco francos.

Mme. Lafont, maestra de las divisiones infantiles del liceo de Bayona, iba vestida de traje sastre, camisa y un zorrillo; para recompensar una buena respuesta ofrecía un bombón con gusto y forma de frambuesa.

El señor Bertrand, pastor de la calle de l'Avre, en Grenelle, hablaba lentamente, solemnemente, con los ojos cerrados. En cada comida leía un trozo de una vieja Biblia encuadernada con una tela verdosa y con una cruz bordada. Las lecturas duraban mucho tiempo; el día de la partida pensábamos que perderíamos el tren.

Un landó de dos caballos; alquilado de la casa Darrigrand, en la calle Thiers, venía a buscar a los viajeros a casa, una vez al año, para conducirnos a la estación de Bayona para tomar el tren de noche a París. Mientras lo esperábamos jugábamos al Enano amarillo.*

* Juego de cartas. (N. de la T.)

El apartamento amueblado, alquilado por correspondencia, estaba ocupado. Fueron a dar, una mañana de noviembre parisino, con todo su equipaje, a la calle de la Clacière. La lechera de al lado los acogió y les ofreció chocolate caliente y croissants.

En la calle Mazarine, los comics se compraban en una papelería cuya dueña era de Toulouse; la tienda olía a papas fritas; la mujer salía de la trastienda masticando un resto de vianda.

Muy distinguido, el señor Grandsaignes d'Hauterive, profesor del liceo, manipulaba un monóculo de carey y despedía un olor a pimienta; dividía la clase en "campos" y "bancos" a los que adjudicaba un "jefe". No eran más que contienda en tomo a los aoristos griegos. (¿Por qué son los profesores buenos conductores del recuerdo?)

Hacia 1932, en el Estudio 28, un jueves de mayo por la tarde, solo, vi El Perro andaluz; al salir, a las cinco de la tarde, la calle Tholozé olía a café con leche, que tomaban las lavanderas entre planchado y planchado. Recuerdo indecible de descentramiento por exceso de desabrimiento.

En Bayona, a causa de los grandes árboles del jardín, muchos mosquitos; había tul en las ventanas (aunque agujereado). Se quemaban unos pequeños conos de olor llamados Phidibus. Luego fue el comienzo del Fly-Tox, que se vaporizaba con una bomba que crujía y que estaba casi siempre vacía.

Atrabiliario, el señor Dupouey, profesor de Primer año, nunca respondía él mismo las preguntas que hacía; esperaba en silencio, a veces hasta una hora, que alguien encontrara la respuesta; o bien mandaba al alumno a pasearse por el Liceo.

En el verano, por la mañana, a las nueve, dos niños me esperaban en una casa baja y modesta del barrio Beyris; tenía que hacerlos hacer sus tareas de vacaciones. También me esperaba, colocado sobre un papel de periódico, y preparado por una menuda abuela, un café con leche muy claro y muy azucarado, que me repugnaba.

Etc. (Por no pertenecer al orden de la Naturaleza, la anamnesia implica un "etc.").

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.

Estas dos anamnesias son más o menos *mates* (insignificantes, exentas de sentido). Mientras más se logre volverlas mate, más escapan del imaginario.

¿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.).

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 sus 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.)

* He traducido *engouement* por encaprichamiento, pero en francés esta palabra también quiere decir obstrucción, atoramiento y, de allí, el paréntesis que añade el autor. (N. de la T.)

En ayunas

Al fijarles la fecha del próximo ensayo, Brecht decía a sus actores: *¡Nüchtern! ¡En ayunas!* No se empalaguen, no vengan repletos, no estén inspirados, enternecidos, complacientes, sean secos, vengan en ayunas. Lo que ahora escribo, ¿estoy seguro de poder soportarlo ocho días después, en ayunas? Esa frase, esa idea (esa idea-frase), que me satisface cuando doy con ella, ¿quién me dice que no me producirá asco *en ayunas*? ¿Cómo interrogar mi repugnancia (la repugnancia ante mis propios desechos)? ¿CÓMO preparar la mejor lectura de mí mismo a la que pueda aspirar: no el gusto por lo que ha sido escrito sino sólo el poder *soportarlo en ayunas*?

La carta de Jilali

"Reciba mis saludos, mi querido Roland. Su carta me produjo un placer muy grande. Sin embargo, ésta da la imagen de nuestra íntima amistad cuya manera carece de defectos. Yo a mi vez tengo la gran dicha de responder a su seria carta y de agradecerle infinitamente y desde el fondo de mi corazón sus magníficas palabras.

Esta vez, querido Roland, le voy a plantear un asunto enfadoso (en mi opinión). El asunto es el siguiente: tengo un hermano menor que yo que estudia en *Troisième AS*, muy melómano (le gusta la guitarra) y enamorado; pero la pobreza lo disimula y lo esconde en su mundo terrible ("le duele el presente" como dice su poeta) y le ruego, querido Roland, que le busque un trabajo en su amable país en el plazo más cono ya que lleva una vida llena de inquietudes y de preocupaciones; ahora bien, usted conoce la situación de los jóvenes marroquíes yeso de veras me asombra y me niega las sonrisas radiantes. y es algo que asombra aun si uno tiene un corazón desprovisto de xenofobia y de misantropía. En espera impaciente de su respuesta, pido a mi Dios que lo conserve en perfecta salud".

(Delicias de esta carta: suntuosa, brillante, literal y no obstante inmediatamente literaria, literaria sin cultura, acrecentando con cada frase el

goce del lenguaje, precisa e implacable en todas sus inflexiones, más allá de toda estética, y aunque sin nunca, ni de lejos, censurarla (como lo habrían hecho nuestros tristes compatriotas), la carta dice *a la vez* la verdad y el deseo: todo el deseo de Jilali (la guitarra, el amor), toda la verdad política de Marruecos. Este es exactamente el discurso utópico a que podemos aspirar.)

La paradoja como goce

G. sale todo excitado y embriagado de una representación de *La Chevauchée sur le lac de Constance*. la cual describe en los siguientes términos: *es algo enteramente barroco, delirante, kitsch, romántico*, etc. Para luego añadir: *está completamente pasado de moda*. Para ciertas organizaciones, la paradoja es pues un éxtasis, una pérdida, muy intensos.

Agregado al *Plaisir du Texte*: 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. Hay que recurrir a los místicos para obtener una buena formulación de lo que puede hacer que el sujeto se desvíe de este modo: Ruysbroek: "Llamo embriaguez del espíritu a ese estado en el que el goce supera a las posibilidades que el deseo había vislumbrado". En *Le Plaisir d.u Texte* ya se habla del goce como imprevisible, y ya se cita la frase de Ruysbroek; pero siempre puedo citarme para indicar una insistencia, una obsesión, puesto que se trata de mi cuerpo.)

El discurso jubilatorio

¡Te 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 logosfera, 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 proferida, en el caso (improbable pero siempre esperado) en que dos "*te amo*", emitidos en un destello único, formasen una coincidencia pura que anulara, mediante esta simultaneidad, los efectos de chantaje de un sujeto sobre otro: la exigencia se pondría a *levitar*.

Lo colmado

Toda la poesía y toda la música (románticas) en esta exigencia: *¡te amo, ich liebe dich!* Pero la respuesta jubilatoria, si es que milagrosamente ocurre, ¿qué podría ser? ¿Cuál es el gusto de lo colmado? –Henri Heine: *Doch wenn du sprichst: Ich liebe dich! So muss ich weinen bitterlich: zozobro, caigo, lloro amargamente.*

(La palabra de amor trabaja: como un *luto*.)

El trabajo de la palabra

Y luego, un cambio de escena: me imagino a mí mismo buscando hasta la saciedad una salida dialéctica. Creo entonces que el apóstrofe amoroso, pese a que lo repito y lo reconduzco día a día a través del tiempo, va a recubrir, cada vez que lo profiera, un nuevo estado. Como *el* argonauta que renueva su nave durante su viaje sin cambiarle el nombre, *el* sujeto enamorado va a realizar a través de la misma exclamación, una larga travesía, dialectizando poco a poco la exigencia original sin macular nunca, sin embargo, la incandescencia de su primera declaración, ya que considera que el trabajo propio del amor y del lenguaje es el de dar a una misma frase

inflexiones siempre nuevas, creando así una lengua inusitada en la que se repite la forma del signo, pero nunca su significado; en la que el hablante y el enamorado vencen por fin la atroz *reducción* que el lenguaje (y la ciencia psicoanalítica) imprimen a todas nuestras afecciones.

(De estos tres imaginarios que acabo de traer a colación, el más operante es el último; pues si se construye una imagen, esta imagen es al menos la de una transformación dialéctica, la de una *praxis*.)

El miedo del lenguaje

Escribiendo talo cual texto, experimenta un sentimiento culpable de jerga, como si no lograra salir de un discurso demente a fuerza de ser particular: ¿y si toda su vida, a fin de cuentas, se ha equivocado de lenguaje? Este pánico se apodera de él con mucho más fuerza aquí (en U.) pues, como no sale de noche, ve mucha televisión: incesantemente se le ofrece entonces (lo amonesta) un lenguaje corriente, del cual está separado; este lenguaje le interesa, pero la actitud no es recíproca: al público. de la televisión, su lenguaje le parecería un lenguaje enteramente irreal (y fuera del goce estético todo lenguaje irreal corre el riesgo de ser ridículo). Tal es la recaída de la energía del lenguaje: en su primer momento, escuchar el lenguaje de los otros y extraer de esta distancia una seguridad y luego, en el momento siguiente, dudar de ese retraimiento: tener miedo de lo que uno dice (indisociable de la manera como se dice).

Respecto a lo que acaba de escribir durante el día, experimenta miedos nocturnos. La noche, fantásticamente, vuelve a traer todo el imaginario de la escritura: la imagen del *producto*, la *chismografía* crítica (o amistosa): *es demasiado esto, es demasiado esto otro, no es lo bastante ...* De noche, los adjetivos regresan en masa.

La lengua materna

¿Por qué tan poca afición y tan pocas aptitudes para las lenguas extranjeras? Aprendió el inglés en el liceo (aburridos: la reina Mab, *David Copperfield*, *She stoops to conquer*). Le resultó más placentero el italiano del cual le dio ciertos rudimentos un ex-pastor milanés (extraña conjunción). Sin embargo, de estos idiomas no tiene más que un conocimiento vagamente turístico: nunca entró realmente en una lengua: poca afición por las literaturas extranjeras, pesimismo constante respecto a las traducciones, desasosiego ante las preguntas de los traductores que con tanta frecuencia parecen ignorar lo que yo considero el sentido mismo de una palabra: la connotación. Todos estos impedimentos son el reverso de un amor: el de la lengua materna (la lengua de las mujeres). No se trata de un amor nacional: por un lado, no cree en la preeminencia de ninguna lengua y experimenta a menudo las cruentas fallas del francés; por el otro, nunca se siente a salvo dentro de su propia lengua: son demasiado numerosas las ocasiones en las que reconoce su amenazadora división; a veces, al oír hablar a franceses en la calle, se asombra de poder entenderlos, de compartir con ellos una parte de su cuerpo. Pues, sin duda, la lengua francesa no es para él otra cosa que la lengua umbilical.

(Y al mismo tiempo, afición por las lenguas muy extranjeras, como el japonés, cuya estructura le *representa* –imagen y amonestación– la organización de un sujeto *otro*.)

El léxico impuro

¿No podría definirse así: el sueño de una sintaxis pura y el placer de un léxico impuro, heterológico (que mezcle el origen, la especialidad de las palabras)? Esta dosificación daría cuenta de una situación histórica determinada, pero también de un fenómeno de consumo: se le lee más que a un autor de la vanguardia pura, pero mucho menos que a uno de la gran cultura.

Me gusta, no me gusta

Me gusta: la lechuga, la canela, el queso, losi, la pasta de almendras, el olor del heno segado (me gustaría que un "narices" fabricase un perfume así), las rosas, las peonías, la lavanda, la champaña, las posiciones ligeras en política, Glenn Gould, la cerveza excesivamente fría, las almohadas chatas, el pan tostado, los cigarros habanos, Haendel, los paseos medidos, las peras, los duraznos blancos o de huerta, las cerezas, los colores, los relojes, las estilográficas, las plumas fuentes, los entremeses, la sal cruda, las novelas realistas, el piano, el café, Pollock, Twombly, toda la música romántica, Sartre, Brecht, Verne, Fourier, Eisenstein, los trenes, el medoc, el buzy, tener sencillo, Bouvard y Pecuchet, caminar con sandalias de tarde por los caminos secundarios del Sud-Ouest, el codo que forma el Adour visto desde la casa del doctor L, los hermanos Marx, el serrano a las siete de la mañana al salir de Salamanca, etc.

No me gustan: los perros falderos blancos, las mujeres en pantalones, los geranios, las fresas, el clavicordio, Miró, las tautologías, los dibujos animados, Arthur Rubinstein, las casas-quinta, los mediodías, Satie, Bartok, Vivaldi, llamar por teléfono, los coros de niños, los conciertos de Chopin, el órgano, M.-A. Charpentier, sus trompetas y sus timbales, lo político-sexual, las escenas, las iniciativas, la fidelidad, la espontaneidad, las veladas con gentes que no conozco, etc.

Me gusta, no me gusta: esto no tiene la más mínima importancia para nadie; aparentemente, no tiene sentido. Y, sin embargo, todo esto quiere decir: *mi cuerpo no es igual al tuyo*. Así, en esta espuma anárquica de los gustos y las repugnancias, suerte de picadillo distraído, se esboza poco a poco la figura de un enigma corporal que compele a la complicidad o a la irritación. Aquí comienza la intimidación del cuerpo, que obliga al otro a soportarme *liberalmente*, a permanecer silencioso y cortés ante goces o rechazos que no comparte.

(Una mosca me molesta y la mato: uno mata lo que lo molesta. Si no hubiese matado a la mosca hubiera sido *por puro liberalismo*: soy liberal para no ser un asesino.)

Estructura y libertad

¿Quién es todavía estructuralista? Sin embargo, él lo es, al menos en esto: un lugar uniformemente ruidoso le parece estructurado porque en ese lugar no hay ya libertad alguna para elegir el silencio o la palabra (cuántas veces no ha dicho a un vecino de bar: *no puedo hablarle porque hay mucho ruido*). La estructura al menos me ofrece dos términos y yo puedo, según mi voluntad, marcar uno de ellos y rechazar el otro; ella es pues, a fin de cuentas, una garantía (modesta) de libertad: ¿cómo podría, en la ocasión anterior, dar un sentido a mi silencio cuando, *de todas maneras*, no puedo hablar?

Lo aceptable

Ha utilizado con bastante frecuencia esta noción lingüística: *lo aceptable*: una forma es aceptable (legible, gramatical), cuando, en una lengua dada, puede recibir un sentido. Esta noción puede llevarse al plano del discurso. Así, las proposiciones del haiku son siempre "simples, corrientes, aceptables" (EpS, 93); así también: de la máquina de los *Ejercicios* de Loyola "sale una solicitud codificada y, por tanto, aceptable" (SFL, 63); y de una manera general, la ciencia de la literatura (si es que existe algún día) no tendrá que demostrar tal o cual sentido, sino decir "por qué un sentido es aceptable" (CV, 58).

Esta noción casi científica (ya que es de origen lingüístico) tiene su vertiente pasional; sustituye la verdad de una forma por su validez; y de allí, por *debajo de cuerda*, podría decirse, lleva al entrañable tema del sentido decepcionado, exonerado, aún más: de una disponibilidad a la deriva. Ya en este punto, *lo aceptable*, con el alibí estructural, es una figura del deseo: deseo la forma aceptable (legible) como una manera de burlar la doble violencia: la del sentido pleno, impuesto, y la del sinsentido heroico.

Legible, escribible y lo que está más allá

En S./Z, se propuso la oposición: *legible/escribible*. Es *legible* el texto que yo no podría volver a escribir (¿puedo escribir hoy en día como Balzac?); es *escribible* el texto que leo con dificultad, a menos que modifique completamente mi régimen de lectura. Imagino ahora (algunos textos que me envían me lo sugieren) que hay tal vez una tercera entidad textual: [unto a lo legible y lo escribible habría algo semejante a lo *recibible*. Lo *recibible* sería lo ilegible que engancha, el texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su escritor– sería la de impugnar la restricción mercantil de lo escrito; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo impublicable, suscitaría la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo *recibo*, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática.

La literatura como mathesis

Al leer los textos clásicos (desde el *Amo 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 sobrepasar 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 sorprenden 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) .

El libro del Yo

Sus "ideas" tienen cierta relación con la modernidad y hasta con lo que se ha dado en llamar la vanguardia (el sujeto, la Historia, el sexo, la lengua); pero él opone resistencia a sus ideas: su "yo", concreción racional, se les resiste incesantemente. Pese a estar hecho, aparentemente, de una serie de "ideas", este libro no es el libro de sus ideas; es el libro del Yo, el libro de mis resistencias a mis propias ideas; es un libro *regresivo* (que retrocede, pero también, tal vez, que toma sus distancias).

Todo esto debe ser considerado como algo dicho por un personaje de novela ~ más bien por varios. Pues del imaginario, materia fatal de la novela y laberinto de los escondes por los que se extravía el que habla de sí mismo, se encargan varias máscaras (*personas*), escalonadas según la profundidad del escenario (y sin embargo no hay nadie –ninguna *persona*– tras ellas). El libro no elige, funciona por alternancias, avanza mediante bocanadas de imaginario simple y accesos críticos, pero estos propios accesos no son nunca más que efectos de resonancia: no hay imaginario más puro que la crítica (de sí mismo). La sustancia de este libro es pues, a fin de cuentas, enteramente novelesca. 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.

La locuela

En este 7 de junio de 1972, curioso estado de ánimo: por cansancio, por irritación depresiva, se apodera de mí una locuela interior, un bombardeo de frases; es decir, que me siento a la vez muy inteligente y muy vano.

Es todo lo contrario de la escritura, parsimoniosa aun cuando se prodiga.

Lucidez

Este libro no es un libro de "confesiones"; no porque sea insincero, sino porque hoy tenemos un saber diferente del de ayer; este saber puede resumirse así: lo que escribo sobre mí no es nunca la última palabra respecto a mí: mientras más "sincero" soy, más me presto a la interpretación ante instancias muy distintas a las de autores anteriores que creían que no tenían que someterse más que a una ley única: la *autenticidad*. Estas instancias son la Historia, el Inconsciente, la Ideología. Abiertos (¿y cómo podría ser de otra manera?) hacia estos diferentes porvenires, mis textos se desajustan, ninguno de ellos encaja con otro; éste no es otra cosa que un texto *más*, el último de la serie, no el último en cuanto al sentido: *texto sobre texto*, lo cual no aclara nunca nada.

¿Qué derecho tiene mi presente de hablar de mi pasado? ¿Puede mi presente meter en cintura a mi pasado? ¿Qué "gracia" me asiste? ¿Sólo la del tiempo que transcurre, o la de una buena causa que he encontrado en mi camino?

No se trata nunca de otra cosa: ¿cuál es el proyecto de escritura que presenta, no el mejor amago, sino simplemente: un amago *indecidible* (lo que dice D. de Hegel)?

El matrimonio

La relación con el Relato (con la representación, con la *mimesis*) pasa por el edipo, como es sabido. Pero también pasa, en nuestras sociedades de

masa, por una relación con el matrimonio. El signo de esto lo veo, aún más que en la cantidad de piezas de teatro y películas que tienen por tema el adulterio, en la escena (penosa) de una entrevista (en la televisión)' interrogan con ahínco al actor J. D. sobre sus relaciones con su mujer (actriz, ella, también); el entrevistador *tiene ganas* de que este buen marido sea infiel; esto lo excita, *exige* una palabra turbia, el germen de un relato. Así, pues, el matrimonio proporciona grandes emociones colectivas: ¿si se suprimiese el edipo y el matrimonio, qué nos quedaría para *contar*? Si éstos desapareciesen, el arte popular sufriría una mutación a fondo.

(El nexa entre el edipo y el matrimonio: se trata de tener"lo" y de transmitir"lo".)

Un recuerdo de infancia

Cuando era niño, vivíamos en un barrio llamado Marrac; en ese barrio había muchas casas en construcción en cuyas fábricas jugaban los niños; en la tierra arcillosa se excavaban enormes huecos para los cimientos de las casas, y un día en que habíamos jugado en uno de estos huecos todos los demás chicos subieron de nuevo a la superficie menos yo, que no pude hacerlo; desde el suelo, desde arriba, me bocaban: ¡perdido! ¡solo! ¡mirado! ¡excluido! (estar excluido no es estar fuera, es estar *solo en el hueco*, encerrado a cielo abierto: *vedad*); vi entonces a mi madre que acudía a toda prisa; me sacó de allí y me llevó lejos de los niños, contra ellos.

En la madrugada

La madrugada como fantasía: toda mi vida he soñado con levantarme temprano (deseo clasista: levantarme para "pensar", para escribir, no para tomar el tren suburbano); pero esa madrugada de fantasía, aunque me levantara temprano, nunca llegaría a verla; pues para que ella se conformara a mi deseo sería preciso que apenas levantado, y sin pérdida de tiempo, pudiese verla en el estado de vigilia, de conciencia, de acumulación de sensibilidad

que se tiene de noche. ¿Cómo estar *dispuesto* voluntariamente? El límite de mi fantasía es siempre mi *indisposición*.

Medusa

La Doxa es la opinión corriente, el sentido repetido, *como si nada*. Es Medusa: la que petrifica a los que la miran. Ello quiere decir que es *evidente*. Pero, ¿la vemos? Ni siquiera: es una masa gelatinosa pegada en el fondo de la retina. ¿Qué remedio queda? De adolescente fui a bañarme un día a Malo-les-Bains, en un mar muy frío donde proliferaban las medusas (¿qué aberración me hizo aceptar aquel baño? Éramos un grupo, lo cual justifica todas las cobardías); era tan corriente salir del mar cubierto de quemaduras y ronchas que la encargada de los vestuarios le ofrecía a uno plácidamente una botella de lejía cuando regresaba de bañarse. De la misma manera, podría concebirse encontrar placer (un placer alambicado) en los productos endoxales de la cultura de masas, a condición de que al salir de un baño de esta cultura a uno le ofreciesen, en cada ocasión, como si nada, una cierta cantidad de discurso detergente

Reina y hermana de las horribles Gorgonas, Medusa poseía una extraña belleza debido al brillo de su cabellera. Cuando Neptuno la raptó y la desposó en el templo de Minerva, ésta la volvió repulsiva y convirtió sus cabellos en serpientes.

(Es verdad que hay en el discurso de la Doxa antiguas bellezas dormidas, el recuerdo de una sabiduría suntuosa y otrora fresca; y es ciertamente Atenea, la deidad sabia, la que se venga convirtiendo a la Doxa en una caricatura de la sabiduría.)

Medusa, o la Araña, es la castración. Ella me deja *estupefacto*. La estupefacción es producida por una escena que oigo pero que no veo: mi audición queda frustrada en su visión: estoy *detrás de la puerta*.

La Doxa habla, yo la oigo pero no estoy dentro de su espacio. Hombre de la paradoja, como todo escritor, estoy *detrás de la puerta*: quisiera pasar, me gustaría mucho ver lo que se dice, participar yo también en la escena

comunitaria; estoy continuamente *oyendo aquello de lo que se me excluye*; estoy en estado de estupefacción, marcado, cercenado de la popularidad del lenguaje.

La Doxa es opresiva, eso ya se sabe. ¿Pero puede ser represiva? Leamos estas terribles palabras de un panfleto revolucionario (*la Boltche de Fer*, 1790): hay que poner por encima de los tres poderes un poder censorio de vigilancia y de opinión que pertenezca a todos y que todos podrán ejercer sin representación."

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.

Las alegorías lingüísticas

En 1959, con relación al problema de la Alegoría francesa, usted ofrece un análisis ideológico del verbo "ser". La "frase", objeto gramatical por excelencia, le sirve para decir lo que sucede en un bar de Tánger. Usted conserva la noción de "metalenguaje", pero a título de imaginario. Este procedimiento es constante en usted: usted practica una pseudo–lingüística, una lingüística metafórica: no porque los conceptos gramaticales vayan en busca de imágenes para *decirse*, sino por el contrario porque estos conceptos vienen a constituir alegorías, un lenguaje segundo cuya abstracción es derivada hacia fines novelescos: la más seria de todas las ciencias, la que se encarga del ser mismo del lenguaje y suministra todo un lote de nombres austeros, es *también* una provisión de imágenes, y tal como una lengua poética le sirve a usted para enunciar lo propio de su deseo: usted descubre una afinidad entre la "neutralización", noción que permite a los lingüistas

explicar muy científicamente la pérdida del sentido en ciertas oposiciones pertinentes, y lo *Neutro*, categoría ética que usted necesita para remover la marca intolerable del sentido ostentado, del sentido opresivo. Y el sentido mismo, cuando usted lo observa en funcionamiento, es con el regocijo casi pueril del comprador que no se cansa de apretar el botón de un gadget.

Jaquecas

Me he acostumbrado a decir *jaquecas (migraines)* en vez de *dolores de cabeza* (tal vez porque la palabra es hermosa). Esta palabra inadecuada (ya que no padezco con la mitad de la cabeza solamente *) es una palabra socialmente justa: la jaqueca, atributo mitológico de la señora burguesa y del hombre de letras, es un hecho de clase: ¿concebimos a un proletario o a un pequeño comerciante con jaqueca? La división social pasa por mi cuerpo: mi cuerpo mismo es social.

¿Por qué, en el campo (en el Sud –Ouest), tengo jaquecas más fuertes y con mayor frecuencia? Estoy en reposo, estoy al aire libre, pero tengo más jaquecas. ¿Qué es lo que reprimo? ¿Estoy de duelo por la ciudad? ¿Es la reanudación de mi pasado bayonés? ¿El tedio de la infancia? ¿Mis jaquecas son la huella de algún desplazamiento? ¿Cuál? Pero tal vez la jaqueca es una perversión. Entonces, cuando tengo dolor de cabeza es como si se apoderara de mí un deseo parcial, como si convirtiera en fetiche un punto preciso de mi cuerpo: *la parte de adentro de mi cabeza*: ¿mantengo entonces una relación desgraciada/enamorada con mi trabajo? ¿Será una manera de dividirme, de desear mi trabajo y tenerle miedo a la vez?

Muy diferentes a las jaquecas de Michelet, "mixturas de encandilamiento y de náusea", las mías son mates. Tener dolor de cabeza (nunca muy fuerte) sería para mí una manera de volver mi cuerpo opaco, de hacerlo testarudo, compacto *supino*, es decir, a fin de cuentas (un tema reencontrado): *neutro*. La ausencia de jaqueca, la vigilia insignificante del cuerpo, el grado cero de la cenestesia sería, en suma, para mí el *teatro* de la salud; para cerciorarme de que mi cuerpo no está sano de manera histérica, parece que es preciso que de vez en cuando le retire la *marca* de su

transparencia y lo viva como una suerte de órgano un tanto glauco, y no como una figura triunfante. La jaqueca sería entonces un mal psicossomático (y ya no neurótico) , por medio del cual se acepta entrar, pero *sólo apenar* (pues la jaqueca es algo bastante tenue), en la enfermedad mortal del hombre: la carencia de simbolización.

* Mi que forma parte de la palabra *migraine*, es una palabra invariable que se adjunta a ciertas palabras con una raya y que significa medio, a mitad. (*N. de la T.*)

Lo pasado de moda

Fuera del libro, su vida era continuamente la de un sujeto pasado de moda: cuando estaba enamorado (tanto por la manera como por el hecho mismo), estaba fuera de moda; cuando amaba a su madre (¿qué no habría sido si hubiese conocido bien a su padre y por desgracia lo hubiese amado!), estaba fuera de moda; cuando se sentía demócrata, estaba fuera de moda, etc. Pero bastaría con que se imprimiese a la Moda un pequeño giro adicional para que se tratase entonces de una suerte de Kitsch psicológico, en suma.

La molicie de las palabras grandilocuentes

Hay en lo que escribe dos tipos de palabras grandilocuentes. Unas están simplemente mal empleadas: vagas, insistentes, sirven para ocupar el lugar de varios significados ("Determinismo", "Historia", "Naturaleza"). Siento la molicie de estas palabras grandilocuentes, muelles como los monstruos de Dalí. Las otras ("escritura", "estilo"), las remodelo según un proyecto personal, son palabras cuyo sentido es idiolectal.

Aunque desde el punto de vista de una "sana redacción" estas dos clases no tengan el mismo valor, sin embargo hay una comunicación entre ellas: en la palabra vaga intelectualmente) hay, por ello mismo, una precisión existencial tanto más vivaz: la *Historia* es una idea moral que permite relativizar lo natural y creer en un sentido del tiempo; la *Naturaleza* es la socialidad en lo que tiene de opresivo, de inmóvil, etc. Cada palabra *vira*, ya sea que se corte como leche perdiéndose en el espacio desagregado de la

fraseología, ya sea enroscándose como un tornillo, hasta la raíz neurótica del sujeto. Y otras palabras, finalmente, son rastreadoras: siguen a quien encuentran: *imaginario*, en 1963, no es más que un término vagamente bachelardiano (EC, 214); pero en 1970 (S/Z, 17), recibe un nuevo bautismo y pasa con armas y bagajes al sentido lacaniano (aun deformado).

La pantorrilla de la bailarina

Si se admite que la *vulgaridad* es un atentado contra la discreción, la escritura, continuamente, corre el riesgo de ser vulgar. Nuestra escritura (en este tiempo) se desarrolla en un espacio del lenguaje que es todavía retórico y que no puede renunciar a serlo si se quiere llegar (un poco) a comunicarse (a ofrecerse a la interpretación, al análisis). La escritura supone pues *efectos de discursos*; basta con que algunos de estos efectos sean forzados para que la escritura se vuelva vulgar: cada vez, valga la expresión, que muestra *su pantorrilla de bailarina*. (El título mismo de este fragmento es *vulgar*).

El imaginario, detenido, captado, inmovilizado en la forma del fantasma de escritor se convierte, como por el efecto de una instantánea fotográfica, en una especie de *mueca*; pero si la pose es deliberada, la mueca cambia de sentido (problema: ¿cómo saberlo?).

Política/moral

Toda mi vida, políticamente, me he hecho mala sangre. De ello infiero que el único Padre que he conocido (que me he dado) ha sido el Padre política.

Hay un pensamiento *simple*, que tengo a menudo, pero que no veo a nadie formular nunca (es tal vez un pensamiento *estúpido*): ¿no hay *siempre* algo de ética en lo político? Lo que funda lo político, orden de lo real, ciencia pura de lo real social, ¿no es el Valor? ¿A nombre de qué decidiría un militante. .. militar? La práctica política, que justamente se deshace de toda moral y de toda psicología, ¿no tiene acaso un origen ... psicológico y moral?

(Este es un pensamiento propiamente *retrógrado*, pues si uno acopla la Moral y la Política, uno tiene más o menos doscientos años de edad, uno es de 1795, año en que la Convención creó la Academia de las ciencias morales y políticas: viejas categorías, viejos faroles. —¿Pero en qué es *falso*? —No *es* *siquiera* que sea falso; es que ya no tiene vigencia; tampoco las monedas antiguas son falsas; son objetos de museo, encerradas dentro de un consumo particular, el consumo de lo viejo. —Pero ¿acaso no se puede extraer de esta vieja moneda un poco de metal útil? —Lo útil de este pensamiento estúpido sería encontrar en él, intratable, el enfrentamiento de dos epistemologías: el marxismo y el freudismo).

Palabra–moda

No sabe *profundizar* bien. Una palabra, una figura de pensamiento, una metáfora, en suma una forma, se apodera de él durante años, la repite, la usa para todo (por ejemplo, "cuerpo", "diferencia", "Orfeo", "Argo", etc.) , pero trata apenas de reflexionar un poco más allá sobre lo que entiende por la palabra o la figura en cuestión (y si lo hiciese, no sería más que para encontrar nuevas metáforas a guisa de explicación): no se puede profundizar un estribillo; lo único que puede hacerse es substituirlo por otro. Es, en resumidas cuentas, lo que hace la Moda. El tiene así sus modas interiores, personales.

Palabra–valor

Las palabras preferidas que emplea las agrupa a menudo por medio de oposiciones; de las dos palabras de la pareja, él está *por* una y *contra* la otra: *producción/producto*, *estructuración/estructura*, *novelisco/novela*, *sistemático/sistema*, *poético/poesía*, *calado/aéreo*, *copia/analogía*, *plagio/pastiche*, *figuración/representación*, *apropiación/propiedad*, *enunciación/enunciado*, *murmullo/ruido*, *maqueta/plan*, *subversión/impugnación*, *intertexto/contexto*, *erotización/erótico*, etc. A veces no se trata solamente de oposiciones (entre dos palabras), sino de fisuras (de una sola palabra): *automóvil*, está bien como

conducta, pero mal como objeto; el *actor* está a salvo si forma parte de la contra-Physis, condenado si pertenece a la pseudo-Physis; el *artificio* es deseable si es baudeleriano (opuesto abiertamente a la Naturaleza), devaluado como *símil* (que pretende mimar esa misma Naturaleza). Así, entre las palabras, por las palabras mismas, pasa "el cuchillo del Valor" (PIT, 67).



Historia de la semiología.

Palabra-color

Cuando compro colores lo hago únicamente por el nombre que ostentan. El nombre del color (*amarillo indio, rojo persa, verde tilo*) traza una suerte de región genérica dentro de la cual el efecto exacto, especial, del color, es imprevisible; el nombre es entonces la promesa de un placer, el programa de una operación: hay siempre un *futuro* en los nombres plenos. De igual manera, cuando digo que una palabra es hermosa, cuando la empleo porque me gusta, no es en absoluto debido a su encanto sonoro o a la originalidad de su sentido, ni a una combinación "poética" de ambas cosas. La palabra me entusiasma según esa idea de que *va a hacer algo con ella*: es el estremecimiento de un hacer futuro, algo como un *apetito*. Este deseo sacude todo el cuadro inmóvil del lenguaje.

Palabra–mana *

En el léxico de un autor, ¿no es preciso que haya siempre una palabra–mana, una palabra cuya significación, ardiente, multiforme, inasible y como sagrada, dé la ilusión de que con ella se puede responder a todo? Esta palabra no es ni excéntrica ni central; es inmóvil y llevada, a la deriva, nunca *instalada*, siempre *atópica* (que escapa de todo tópico), a la vez residuo y suplemento, significante que ocupa el lugar de todo significado. Esta palabra apareció en su obra poco a poco; primero se vio enmascarada tras la instancia de la Verdad (la de la Historia), luego por la de la Validez (la de los sistemas y las estructuras); ahora, brota y se expande; esta palabra–mana es la palabra "cuerpo". * *Mana*: palabra polinesia que significa fuerza, poder oculto, tal como lo consideran ciertas religiones primitivas. (*N. de la r.*)

La palabra transicional

¿Cómo se convierte la palabra en valor? A nivel del cuerpo. La teoría de la palabra carnal está dada en el *Michelet*: el vocabulario de este historiador, el cuadro de sus palabras–valores está organizado por un estremecimiento físico, el gusto o el asco por ciertos cuerpos históricos. Este se crea así, pasando por etapas cuya complicación varía, palabras "amadas", palabras "favorables" (en el sentido mágico del término), palabras ..maravillosas" (brillantes y felices). Son palabras "transicionales", análogas a la punta de almohada o el trocito de sábana que el niño chupa con obstinación. Como para el niño, estas palabras amadas forman parte del ámbito del juego; y como los objetos transicionales, tienen un estatus incierto; en el fondo, lo que ponen en escena es una suerte de ausencia del objeto, del sentido: pese a la dureza de sus contornos, pese a la fuerza de su repetición, son palabras fluidas, flotantes; buscan convenirse en fetiches.

La palabra mediana

Al hablar, no estoy seguro de que busco la palabra justa: busco más bien evitar la palabra estúpida. Pero como siento cierto remordimiento por renunciar demasiado pronto a la verdad, me atengo a la *palabra mediana*.

Lo natural

Denuncia sin cesar la ilusión de lo natural (en *Mythologies*, en el *Système de la Mode*; aun en *S/Z* donde se dice que la denotación es devuelta convertida en Naturaleza del lenguaje). Lo natural no es en absoluto un atributo de la Naturaleza física; es la coartada con que se adorna una mayoría social: lo natural es una legalidad. De donde se desprende la necesidad crítica de hacer aparecer la ley que está detrás de esa naturalidad, y, según la fórmula de Brecht, "detrás de la regla, el abuso".

Puede observarse el origen de esta crítica en la situación minoritaria del propio R. B.; siempre ha pertenecido a alguna minoría, a alguna marginalidad –de la sociedad, del lenguaje, del deseo, del oficio y aun, antaño. de la religión (no carecía de importancia el hecho de ser protestante en una clase de niños católicos); esta situación no tiene nada de inexorable, pero sí marca un poco toda la existencia social: ¿quién no siente lo *natural* que es, en Francia, ser católico, casado y tener muchos diplomas? La más pequeña carencia que se introduce en este cuadro de conformismos públicos forma una suerte de pliegue muy ligero en lo que podría llamarse la litera social.

Contra esta "naturalidad" puedo rebelarme de dos maneras: reivindicar, como un legista, contra un derecho elaborado sin mí y contra mí ("*También yo tengo el derecho de ...*"), o devastar la Ley mayoritaria por medio de una acción transgresiva de vanguardia. Sin embargo, él parece detenido extrañamente en la encrucijada de estos dos rechazos: mantiene complicidades con la transgresión y también humores individualistas. Esto da como resultado una filosofía de la anti–Naturaleza que sigue siendo racional, y 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 un día quedarán abolidos: como un *out-sider* intermitente, puedo entrar–en o salir–de la pesada socialidad, según mi humor de inserción o de distancia.

Neuf/Nouveau *

Su parcialidad (la elección de sus valores) le parece productiva cuando la lengua francesa le proporciona, por azar, parejas de palabras a la vez muy próximas y diferentes, en las que una remite a lo que a él le gusta y la otra a lo que no le gusta, como si un mismo vocablo barriese el campo semiótico y, con un rápido movimiento de cola, diese un vuelco en redondo (es siempre la misma estructura: estructura del paradigma, que es en suma la de su deseo). Así pasa con *neuf/nouveau*: "nouveau" (nuevo) es bueno, es el movimiento dichoso del Texto: la novación está justificada históricamente en toda sociedad donde, por régimen, la regresión es una amenaza; pero "neuf" (nuevo) es malo: hay que luchar contra un traje nuevo (*neuf*) cuando se lleva por primera vez: lo nuevo (*neuf*) envara, se opone al cuerpo porque lo priva de! juego de las articulaciones cuya garantía está en un cieno desgaste: un *nouveau* que no fuese del todo *neuf*, tal sería el estado ideal de las artes, los textos, los trajes.

* Tanto *nouveau* como *neuf* significan nuevo, pero la determinación es distinta según se emplee uno u otro. *Nouveau* se usa generalmente para indicar algo que existe o es conocido desde hace poco tiempo, o algo de la misma naturaleza que sucede a otra cosa, o algo a lo que no se está habituado, que sorprende. *Neuf* indica algo que casi no ha sido usado, algo que ha sido hecho recientemente. Así, *un habit neuf* (un traje nuevo) es un traje recién comprado, que se usa por primera vez. *Un habit nouveau*. (que podría traducirse por un traje novedoso) es un traje cuyo diseño no era conocido antes. Del mismo modo, *une voiture neuve* (femenino de *neuf*) es un automóvil acabado de hacer, recién salido de la fábrica, pero *une nouvelle voiture nouvelle*, femenino de *nouveau*) puede ser un automóvil de segunda mano, o sea viejo, con que se reemplaza a otro (*N. de la T.*)

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 correspondería 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 materialismo, actividad y pasividad, pierden su carácter antinómico ...").

Figuras del Neutro: la escritura blanca, exenta de todo teatro literario – e! lenguaje adánico –la insignificancia deleitosa lo liso –el vacío, lo que no tiene costuras –la Prosa (categoría política descrita por Michelet) –la discreción –la vacancia de la "persona", si no anulada, al menos vuelta indesignable –la ausencia de *imago* –la suspensión del juicio, del proceso –el desplazamiento –e! rechazo a "adoptar una actitud" (el rechazo de toda actitud) –el principio de delicadeza –el ir a la deriva –el goce: todo lo que esquivo, o burla o vuelve irrisorios el alarde, el dominio, la intimidación.

Nada de Naturaleza. En un primer momento todo se reduce a la lucha de una *seudo-Physis* (la Doxa, lo natural, etc.) y de una *anti-Physis* (todas mis utopías personales): una es detestable, la otra deseable. Sin embargo ulteriormente, esta lucha misma le parece demasiado teatral; entonces se ve sordamente repelida, distanciada por la defensa (el deseo) de lo Neutro. Lo Neutro no es pues el tercer término –el grado cero –de una oposición a la vez semántica y conflictiva; es, *en un eslabón distinto de la cadena infinita del lenguaje*, el segundo término de un nuevo paradigma, del cual la violencia (el combate, la victoria, el teatro, la arrogancia) es el término pleno.

Activo/ Pasivo

Viril/no viril: esta célebre pareja, que impera sobre toda la Doxa, resume todos los juegos de alternancia: el juego paradigmático del sentido y el juego sexual del alarde (todo sentido bien formado es un alarde: acoplamiento y golpe de gracia).

"Lo difícil no es liberar la sexualidad según un proyecto más o menos libertario, sino despejarlo del sentido, incluso de la transgresión como sentido. Véase a los países árabes: allí se transgreden con facilidad ciertas reglas de la sexualidad "buena" practicando con bastante soltura la homosexualidad ... ; pero esta transgresión sigue implacablemente sometida a un régimen del sentido estricto: la homosexualidad, práctica transgresiva, reproduce, entonces inmediatamente en sí misma... el paradigma más puro que pueda imaginarse, el del *activo/ pasivo*, el del *poseedor/ poseído*, el del *burlador/burlado*, el del *sablista /sableado* . . . " (1971, 1). Por tanto en esos países, la alternativa es pura, sistemática; no conoce ningún término neutro o complejo, pareciera que fuese imposible imaginar para esta relación de exclusión (*aut.... aut...*) términos extra--polares. Ahora bien, esta alternativa la verbalizan sobre todo muchachos burgueses o pequeño-burgueses que, situados dentro del campo de la promoción, necesitan un discurso a la vez *sádico* (anal) y *claro* (afianzado en el sentido); quieren un paradigma puro del sentido y del sexo, sin escapes, sin fallas, sin desbordamientos hacia los márgenes.

Sin embargo, en cuanto se rechaza la alternativa (en cuanto se enturbia el paradigma), comienza la utopía: el sentido y el sexo se convierten en el objeto de un juego libre dentro' del cual las formas (polisémicas) y las prácticas (sensuales), liberadas de la prisión binaria, van a ponerse en un escajo de expansión infinita. Así pueden nacer un texto gongorino y una sexualidad dichosa.

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 ocuparse ya más del "mensaje" (¡al diablo con los "mensajes"), sino de las acomodaciones, que preceden sin duda mediante niveles y accesos: cada uno *doble* 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 percibiría nada).

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 silencioso 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.

El paso de los objetos al discurso

Diferente del "concepto" y de la "noción", que son puramente ideales, el *objeto intelectual* es creado por una suerte de presión sobre el significante; me basta con *tomar en serio* una forma (etimología, derivación, metáfora) para crearme una suerte de *pensamiento-palabra* que va a echarse a correr por mi lenguaje como el anillo que corre de mano en mano por la cuerda en el juego. Esta palabra-objeto, a la vez está *investida* (es deseada) y es *superficial* (se la usa, no se la profundiza); tiene una existencia ritual; se diría que en algún momento la he *bautizado'* con mi signo.

Es bueno, pensaba, que por consideración con el lector, pase por el discurso del ensayo, de vez en cuando, un objeto sensual (en otra parte, en *Werther*, se ven pasar de pronto unos guisantes cocidos en mantequilla, una

naranja que se pela y se desgaja). Beneficio doble: aparición suntuosa de una materialidad y distorsión, digresión brusca que se imprime al murmullo intelectual.

Michelet le dio el ejemplo: ¿qué relación hay entre el discurso anatómico y la flor de la camelia? –"El cerebro del niño, dice Michelet, no es otra cosa más que la flor lechosa de la camelia". De allí, sin duda, su hábito de *distraerse*, al escribir, con enumeraciones heteróclitas. ¿No hay cierta voluptuosidad en introducir, como un sueño fragante, en un análisis sociológico (1962), "la cereza salvaje, la canela, la vainilla y el Jerez, el té de Canadá, la lavanda, el banano"; en descansar de la pesadez de una demostración semántica con la visión de las "alas, colas, cimaras, penachos, cabellos, bandas, humos, globos, estolas, cinturones y velos" con los que Erté forma las letras de su alfabeto (*Er*, 68) –o también en insertar en una revista de sociología "los pantalones de brocado, los abrigo estrafalarios y los largos camiones de dormir blancos" con que se visten los hippies (1969)? ¿No basta con hacer entrar en el discurso crítico una "rueda azulada de humo" para darse ánimos, simplemente... de recopiarlo?

(Así, a veces, en los haikus japoneses, la línea de las palabras se abre bruscamente y es entonces el dibujo mismo del monte Fuji o el de una sardina lo que viene a ocupar con gentileza el lugar de la palabra despedida).

Olores

En Proust, tres de los cinco sentidos conducen el recuerdo. Pero para mí, apartando la voz, en el fondo menos sonora que *perfumada*, debido a su textura, el recuerdo, el deseo, la muerte, el imposible retorno no están de *ese* lado; mi cuerpo no se deja atrapar en la historia de la magdalena, de los adoquines y de las toallas de Balbec. De lo que no volverá ya más, es el olor lo que regresa a mí. Así sucede con el olor de mi infancia bayonesa: tal como el mundo circunscrito por el *mandala*, todo Bayona se agazapa en un olor compuesto, el del Pequeño Bayana (barrio entre el Nive y el Adour): la cuerda que trabajaban los fabricantes de sandalias, las especias oscuras, la cera de la vieja madera, los huecos de escalera sin aire, la negrura de las viejas

vascas, negras hasta el remate de tela con que se sostenían el moño, el aceite español, la humedad de las artesanías y los pequeños comercios (encuadernadores, quincalleros), el polvo de papel de la biblioteca municipal (donde aprendí la sexualidad en Suetonio y Marcial), el pegalotodo de los pianos en reparación en la casa Bossiere, ciertos efluvios de chocolate, producto de la ciudad, todo ello consistente, histórico, provinciano y meridional. (*Dictado*).

(Recuerdo con locura los olores: es que envejezco).

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 de 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, amanaera, 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 que 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?

“Se sabe”

Se coloca una expresión aparentemente expletiva *t*: «sabe», *r*: «sabe que ... *t* encabezando ciertos desarrollos: remite así a la opinión común, al saber de todos, la proposición que va a tomar como punto de partida: se adjudica la tarea de reaccionar contra una banalidad. y a menudo, lo que tiene que burlar no es la banalidad de la opinión común sino la suya propia; el primer discurso que se le ocurre es banal, y solo luchando contra esta banalidad original es como puede, poco a poco, escribir. ¿Ya a describir su situación en un bar de Tánger) lo primero que se le ocurre decir es que es el lugar de un "lenguaje interior": ¡qué descubrimiento! Intenta entonces librarse de esta banalidad que lo empalaga y detectar en ella una partícula de idea con la cual tenga alguna relación de deseo: ¡la Frase! Al nombrar este objeto, todo queda salvado; escriba lo que escribiere (no es un asunto de acometividad), será siempre un discurso investido en el que el cuerpo hará acto de presencia (la banalidad es el discurso sin cuerpo).

En suma, lo que escribe provendría de una banalidad *corregida*.

Opacidad y transparencia

Principio de explicación: esta obra se mueve entre dos términos: –en el término original está la opacidad de las relaciones sociales. Esta opacidad se reveló en seguida bajo la forma opresiva del estereotipo (las figuras impuestas por la redacción escolar, las novelas comunistas, en el *Degré zéro de l'écriture*)

. Luego, arras miles de formas de la Doxa; –en el término final (utópico), está la transparencia: el sentimiento tierno, el anhelo, el suspiro, el deseo de un reposo, como si la consistencia de la interlocución social pudiera un día esclarecerse, aligerarse, calarse hasta la invisibilidad.

1. La división social produce una opacidad (paradoja aparente: allí donde todo está muy dividido socialmente, todo parece opaco, macizo).

2. Contra esta opacidad, el sujeto lucha, de todas las maneras que puede.

3. Sin embargo, si él mismo es un sujeto de lenguaje, su combate no puede tener directamente un resultado político, pues esto sería toparse de nuevo con la opacidad de los estereotipos. Este combate adquiere entonces el movimiento de un apocalipsis: fracciona a ultranza, exaspera todo un juego de valores, y al mismo tiempo vive utópicamente –podría decirse: *respira*: la transparencia final de las relaciones sociales.

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*.

La defeción de los orígenes

Su trabajo no es antihistórico (al menos eso espera), pero es siempre, obstinadamente, antigenético, pues. el Origen es una figura perniciosa de la Naturaleza (de la *Physis*): por un abuso interesado, la *Doxa* "aplata" juntos el Origen y la Verdad, para hacer de ellos una prueba Única, en la que ambos se aúpan recíprocamente según un giro muy cómodo: ¿no son las ciencias humanas *etimológicas*? ¿no buscan el *etymon* (origen y verdad) de todo hecho?

Para burlar el Origen, culturiza inicialmente a fondo la Naturaleza: nada, en ninguna parte, es natural, sólo histórico; luego esta cultura (convencido como está con Benveniste que toda cultura no es más que lenguaje) la pone a circular de nuevo en el movimiento infinito de los discursos, montados unos sobre otros (y no engendrados) como en el juego de la palmada.

Oscilación del valor

Por una parte el Valor reina, decide, separa, pone el bien de un lado y el mal del otro (*le neuf/le nouveau, la estructura/ la estructuración* etc.): el mundo significa con fuerza ya que todo está preso dentro del paradigma del gusto y la repugnancia.

Por otra parte, toda oposición es sospechosa, el sentido cansa, él quiere descansar de él. El Valor, que armaba todo, queda desarmado, es absorbido por una utopía: ya no más oposiciones, ni sentido, ni siquiera Valor, y esta abolición no deja residuo.

El Valor (y con él el sentido) oscila así, sin cesar. La obra, toda entera, cojea entre una apariencia de maniqueísmo (cuando el sentido es fuerte) y una apariencia de pirronismo (cuando deseamos su exención).

Paradoxa

(Corrección de la paradoja). En el campo intelectual reina un fraccionalismo intenso: uno 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.

El ligero motor de la paranoia

Motor discreto, muy discreto, de la paranoia: cuando escribe (tal vez todos escriben así), la toma a distancia contra algo, contra alguien, innominado (que sólo él podría nombrar). ¿Qué moción *vindicativa* hubo en el origen de tal o cual frase sin embargo tan general, tan apaciguada? No hay escritura que no sea, de vez en cuando, *solapada*. El móvil se ha borrado, el efecto subsiste: esta substracción define el discurso estético.

Hablar /besar

Según una hipótesis de Leroi-Gourhan, fue cuando logró liberar sus extremidades anteriores de la marcha y, por tanto, su boca de las funciones predatorias, cuando el hombre rudo 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*.

Los cuerpos que pasan

"Una noche, medio dormido en la banquera de un bar ... " (PIT, 79). Era pues eso lo que yo hacía en ese "local" de Tánger: dormir un poquito. Ahora bien, estos locales, en la sociología pequeña de las ciudades, son tenidos por sirios de vigilia y de acción (de lo que se trata es de hablar, de comunicarse, de encontrarse, etc.) ; por el contrario el bar es aquí un sitio de semi-ausencia. Ese espacio no carece de cuerpos, aún más, están muy próximos, y es esto lo importante; pero esos cuerpos, anónimos, animados por ligeros movimientos, me dejan en un estado de ocio, de irresponsabilidad y como florando: todo el mundo está allí, nadie me pide nada y yo salgo ganando por los dos lados: en el bar, el cuerpo del Otro no se transforma nunca en "persona" (civil, psicológica, social, etc.): me propone su paso, no su interlocución. Como una droga especialmente adaptada a mi organización, el bar puede entonces convertirse en el lugar de trabajo de mis frases: no sueño, fraseo: es el cuerpo mirado, y ya no el cuerpo escuchado, lo que toma una función *fática* (de contacto), y ahora, entre la producción de mi lenguaje y el deseo flotante de que se nutre esta producción, hay una relación de vigilia, no de mensaje. El bar es, en suma, un lugar *neutro*: es la utopía del tercer término, es alejarse a la deriva de la pareja demasiado pura: *hablar/ callar*.

En el tren, se me ocurren ideas: la gente circula a mi alrededor, y los cuerpos que pasan actúan como facilitadores. En el avión, me sucede todo lo contrario: estoy inmóvil, compacto, ciego; mi cuerpo, y por tanto mi intelecto, están muertos: no tengo a mi disposición más que el paso del

cuerpo pulido y ausente de la aeromoza, que circula como una madre indiferente entre las cunas de un retén.

El juego, el pastiche

Entre las muchas ilusiones que se hace 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 busca: el sujeto de un juego se hace más consistente que nunca; el verdadero juego no es enmascarar al sujeto sino enmascarar al juego mismo.

Patch-work

¿Comentarme? ¡Qué aburrimiento! No me quedaba otra solución que la de *re-escribirme* –de lejos, de muy lejos– ahora: añadir a los libros, los temas, los recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi pasado o de mi presente de lo que hablo. Arrojo así sobre la obra escrita, sobre el cuerpo y el corpus pasado, rozándolos apenas, una especie de *patch-work*, una cobija rapsódica hecha de retazos cosidos. En vez de profundizar, me quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi "yo" (del Yo) y la profundidad pertenece a los otros.

El color

La opinión común exige siempre que la sexualidad sea agresiva. Así, la idea de una sexualidad dichosa, dulce, sensual, jubilatoria, no se encuentra en ningún escrito. ¡Dónde leerla? En la pintura o, aún mejor, en el color. Si yo' fuera pintor, sólo pintaría colores: este campo me parece estar libre tanto de la Ley (no hay en él ni Imitación ni Analogía) como de la Naturaleza (pues

en resumidas cuentas todos los colores de la Naturaleza ¿no nos vienen acaso de los pintores?).

¿La persona dividida?

La metafísica clásica no tenía ningún inconveniente en "dividir" a la persona (Racine: "Hay dos hombres en mí"); por el contrario, provista de dos términos opuestos, la persona funcionaba como un buen paradigma (*lo alto/lo bajo, la carne/el espíritu, el cielo/la tierra*); los partidos en lucha se reconciliaban en la fundación de un sentido: el sentido del Hombre. Es por ello que cuando hoy hablamos de un sujeto dividido no es en absoluto para reconocer sus contradicciones simples, sus dobles postulaciones, etc.; a lo que se apunta es a una *difracción*, un desperdigamiento cuya expulsión no deja ya ni centro principal ni estructura de sentido: no soy contradictorio, estoy disperso.

¿Cómo explica usted. Cómo tolera esas contradicciones? Filosóficamente, usted parece ser materialista (si es que el vocablo no es demasiado viejo); éticamente, usted se divide: en lo que respecta al cuerpo, es usted hedonista y, en cuanto a la violencia, ¡más bien budista! No le gusta la fe, pero conserva cierta nostalgia por los ritos, etc. Es usted todo un mosaico de reacciones: ¿hay en usted algo que sea *primigenio*?

Cualquier clasificación que lea provoca en usted las ganas de meterse en el cuadro: ¿cuál es su lugar? En un primer momento cree encontrarlo; pero poco a poco, como una estatua que se desagrega o un relieve que se erosiona, se achata y abandona su forma o, mejor todavía, como Harpo Marx que pierde su barba postiza bajo los efectos del agua que bebe, usted ya no es clasificable, no por exceso de personalidad sino, por el contrario, porque recorre todas las márgenes del espectro: usted reúne en sí mismo rasgos presuntamente distintivos que, por ello, ya no distinguen nada; usted descubre que es a la vez (o alternadamente) obsesivo, histérico, paranoico y de los más perversos (sin hablar de la psicosis amorosa) o que acumula todas las filosofías decadentes: el epicureísmo, el eudemonismo, el asianismo, el maniqueísmo, el pirronismo.

"*Toda se ha hecho en nosotros porque somos nosotros, siempre nosotros, y en ningún momento los mismos*" (Diderot, *Réfutation d'Helvétius*.)

Partitivo *

Pequeño–burgués: este predicado puede adherirse a cualquier sujeto; nadie está a salvo de este mal (esto es normal: toda la cultura francesa, aun mucho más allá de los libros, pasa por allí): en el obrero, en el funcionario, en el profesor, en el estudiante contestatario, en el militante, en mis amigos X., Y., Y en mí, por supuesto, *hay algo de pequeño–burgués*: es un partitivo–colectivo. Ahora bien, hay otro objeto de lenguaje que presenta el mismo carácter móvil y pánico, y que figura en el discurso teórico como un partitivo puro: es el Texto: no puedo decir que talo cual obra es un Texto, sólo que en ella *hay algo de Texto*. *Texto* y *pequeño–burgués* forman así una misma sustancia universal, ya nociva, ya exaltante; tienen la misma función discursiva: la de un operador universal de valor.

*En francés existe el artículo partitivo (*du, de la*) que indica que se toma parte de un todo y de allí el título de este fragmento. (*N. de la T.*)

Bataille, el miedo

Bataille, en resumidas cuentas, me concierne muy poco: ¿qué tengo yo que hacer con la risa, la devoción, la poesía, la violencia? ¿Qué tengo que decir de lo "sagrado", de lo "imposible"?

Sin embargo, basta con que haga coincidir todo ese lenguaje (extranjero) con una perturbación que en mí se llama *miedo* para que Bataille me reconquiste: todo lo que escribe, entonces, me describe: me pega.

Fases

<i>Intertexto</i>	<i>Género</i>	<i>Obras</i>
(Gide)	(las ganas de escribir)	—
Sartre Marx Brecht	mitología social	<i>Le Degré zéro</i> <i>Écrits sur le théâtre</i> <i>Mythologies</i>
Saussure	semiología	<i>Éléments de sémiologie</i> <i>Système de la mode</i>
Sollers Julia Kristeva Derrida Lacan	textualidad	<i>S/Z</i> <i>Sade, Fourier, Loyola</i> <i>L'Empire des signes</i>
(Nietzsche)	moralidad	<i>Le Plaisir du Texte</i> <i>R. B. par lui-même</i>



La moda estructuralista.

La moda afecta al cuerpo. A través de la moda, regreso en mi texto como farsa, como caricatura. Una suerte de "eso" colectivo sustituye la imagen que yo creía tener de mí, y soy yo, "eso".

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 fase 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 zanjar 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.

Efecto benéfico de una frase

X me cuenta que un día decidió "exonerar su vida de sus amores desgraciados", y que esta frase le pareció tan bien lograda que le bastó casi para compensar los fracasos que la habían provocado; se propuso entonces (y me propuso a mí) aprovechar mejor esa *reserva de ironía* que está en el lenguaje (estético).

El texto político

Lo Político es, subjetivamente, una fuente continua de aburrimiento y/o de goce; es además y *de hecho* (es decir, a pesar de las arrogancias del sujeto

político), un espacio obstinadamente polisémico, el sitio privilegiado de una interpretación perpetua (que si es lo bastante sistemática, no será nunca desmentida, hasta el infinito). Podría concluirse de estas dos comprobaciones que lo Político es *textual* puro: una forma exorbitante, exasperada, del Texto, una forma inusitada que, por sus desbordamientos y sus máscaras, sobrepasa tal vez nuestra entendimiento actual del Texto. Y como Sade produjo el más puro de los textos, creo comprender que lo Político me gusta como texto *sadiano* y me disgusta como texto *sádico*.

El alfabeto

Tentación del alfabeto: adoptar la consecución de las letras para enlazar fragmentos es ponerse en manos de lo que hace la gloria del lenguaje (y que desesperaba a Saussure): un orden inmotivado (fuera de toda imitación), que no sea arbitrario (ya que todo el mundo lo conoce, lo reconoce y concuerda con él). El alfabeto es eufórico: acaba con la angustia del "plan", con el énfasis del "desarrollo", con las lógicas retorcidas, con las disertaciones; una idea por fragmento, un fragmento por idea, y para la sucesión de estos átomos nada más que el orden milenario y loco de las letras francesas (que son ellas mismas objetos insensatos –carentes de sentido).

No define una palabra, nombra un fragmento; hace lo contrario de lo que hace el diccionario: la palabra surge del enunciado en vez de que el enunciado se derive de la palabra. Del glosario sólo retengo su principio más formal: el orden de sus unidades. Este orden, sin embargo, puede ser malicioso: produce a *veces* efectos *de* sentido; y si estos efectos no son deseados hay que quebrar el alfabeto en aras de una regla superior: la de la ruptura (de la Heterología) : impedir que "cuaje" un sentido.

El orden del que ya no me acuerdo

Se acuerda más o menos del orden en que fueron escritos estos fragmentos; ,:pero de donde venía *ese* orden? ¿según qué clasificación, qué sucesión fue apareciendo? Ya no se acuerda. El orden alfabético borra todo,

recusa todo origen. Quizá, en ocasiones, algunos fragmentos parecen seguirse unos a otros. debido a cierta afinidad; pero lo importante es que esas redcillas no empalmen unas con otras, que no se deslicen hacia una única y gran red que vendría a ser la estructura del libro, su sentido. Es para detener, desviar, dividir. este descenso del discurso hacia un destino del sujeto, que, en ciertos momentos, el alfabeto nos llama al orden (del desorden) y nos dice: *¡Corte! retome la historia de otra manera* (pero también, a veces, por la misma razón, hay que quebrar el alfabeto).

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 texto 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 lenguaje—sacerdote

En lo que concierne a los ritos, ¿será tan desagradable ser sacerdote? En cuanto a la fe, ¿qué sujeto humano puede predecir que no llegará un día en el que "creer" —en esto o aquello—. no se adecue a su economía? ¿Y ésta no valdría para el lenguaje: el lenguaje—sacerdote? Imposible.

El discurso previsible

Fastidio de los discursos previsibles. Lo previsible es una categoría estructural, pues es posible dar los modos de .la espera o del encuentro (en suma: del *suspense*) cuyo escenario es el lenguaje (se ha hecho para el relato); se podría pues fundar una tipología del discurso con base en su grado de

previsibilidad. *Texto de los Muertos*: texto letánico en el que no se puede cambiar ni una palabra.

(Anoche, después de haber escrito lo anterior: en el restaurán, en la mesa cerca de la mía, dos individuos conversan en voz no alta, pero bien timbrada, bien entrenada, bien entonada, como si una escuela de dicción los hubiese preparado para hacerse oír de sus vecinos en los lugares públicos: todo lo que dicen, sin que se salve una sola frase (sobre los nombres de pila de algunos de sus amigos, sobre el último film de Pasolini), todo es absolutamente conforme, previsto: ni una sola falla en el sistema endoxal. Concordancia de esa voz que no escoge a nadie y de la Doxa inexorable: es la *jactancia*.)

Proyectos de libros

(Estas ideas son de diferentes épocas): *Diario de Deseo* (el día a día del Deseo, en el campo de la realidad). *La Frase* (ideología y erótica de la Frase). *Nuestra Francia* (nuevas mitologías de la Francia de hoy; o más bien: ¿estoy feliz/infeliz de ser francés?). *El aficionado* (consignar lo que me sucede cuando pinto). *Lingüística de la Intimidación* (del Valor, de la guerra de los sentidos). *Mil fantasmas* (escribir sus fantasmas no sus sueños). *Etología de los Intelectuales* (tan importante como las costumbres de las hormigas). *El Discurso de la homosexualidad* (o: los discursos de la homosexualidad, o también el discurso de las homosexualidades). Una *Enciclopedia de los Alimentos* (dietética, historia, economía, geografía y sobre todo *simbología*). Una *Vida de los Hombres ilustres* (leer muchas biografías y extraer de ellas rasgos, biografemas, como se ha hecho con Sade y Fourier). Una *Colección de Estereotipos visuales* ("Vi a un marroquí, de traje oscuro, con *le Monde* bajo el brazo, y montándole un asedio a un chica rubia sentada en un café"). *El Libro/la Vida* (tomar un libro clásico y relacionar con él todo lo referente a la vida durante un año). *Incidentes* (mini-textos, pliegues, haikus, notaciones, juego de sentidos, todo lo que cae, como una hoja), etc.

Relación con el psicoanálisis

Su relación con el psicoanálisis no es escrupulosa (aunque sin embargo, no puede ufanarse de ninguna impugnación, ningún rechazo). Es una relación *indecisa*.

Psicoanálisis y psicología

Para que el psicoanálisis pueda hablar, es necesario que pueda apoderarse de un discurso Otro, de un discurso. un poco torpe, que no es todavía psicoanalítico. Este discurso distante, este discurso *en retroceso* – recargado de cultura vieja y de retórica–, es aquí, por placas, el discurso psicológico. La función de la psicología sería, en resumidas cuentas, la de ofrecerse como un buen objeto para el psicoanálisis.

(Complacencia con respecto a los que tienen algún poder sobre uno: en el liceo Louis-le-Grand yo tenía un profesor de historia que por necesitar de la rechifla como de una droga cotidiana ofrecía obstinadamente a los alumnos innumerables ocasiones para que armaran el escándalo: gazapos, ingenuidades, palabras de doble sentido, posturas ambiguas y aun la tristeza con que signaba todos sus comportamientos secretamente provocadores; los alumnos, que muy pronto lo habían calado, se abstenían ciertos días, sádicamente, de armar la rechifla).

"¿Qué quiere decir eso?"

Pasión constante (e ilusoria) de contraponer a todo hecho, aun al más menudo, no la pregunta del niño: *¿por qué.?*, sino la pregunta del griego antiguo, la pregunta sobre el sentido, como si todas las cosas se estremeciesen de sentido: – *¿qué quiere decir eso?* A toda costa hay que transformar el hecho en idea, en descripción, en interpretación, en suma, encontrar para él *otro nombre que el suyo*. Esta manía no coma en cuenta la futilidad: por ejemplo, si compruebo –y lo hago sin demora– que en el campo me gusta orinar en el jardín y no en otra parte, quiero de inmediato saber *lo que eso significa*. Este

afán de que los hechos más simples signifiquen, marca socialmente al sujeto como un vicio: *no hay que desenganchar la cadena de los nombres, no hay que desencadenar el lenguaje*: el exceso en el nombrar es siempre ridículo (monsieur Jourdain, Bouvard y Pécuchet).

(Aquí mismo, salvo en las *Anamnesias* cuyo precio es ese precisamente, no se da cuenta de nada sin darle una significación; uno no se atreve a dejar al hecho en un estado de in-significancia; es el movimiento de la fábula que saca, de cada fragmento de lo real, una lección, un sentido. Podría concebirse un libro a la inversa: que daría cuenta de innumerables "incidentes" y que se proscibiera a sí mismo para siempre el extraer un sentido; sería, con toda exactitud, un libro de haikus.)

¿Qué razonamiento?

El Japón es un valor positivo, el parloteo un valor negativo. Y, sin embargo, los japoneses parlotean. Esto no tiene por qué servir de estorbo: basta con decir que ese parloteo no es negativo ("es todo el cuerpo. .. lo que mantiene con uno una suerte de parloteo al cual un dominio perfecto de los códigos quita todo carácter regresivo, infantil", EpS, 20). R. B. hace exactamente lo que él mismo dice que hace Michelet: "Es cierto que existe cierto tipo de causalidad micheletista, pero esta causalidad permanece prudentemente relegada en las regiones improbables de la moralidad. Son "necesidades" de orden moral, postulados enteramente psicológicos ... : *es necesario* que Grecia no haya sido homosexual, ya que es coda luz, etc." (Mi, 33). *Es necesario* que el parloteo japonés no sea regresivo, ya que los japoneses son amables.

El "razonamiento" está en suma constituido por un encadenamiento de metáforas: toma un fenómeno (la connotación, la letra Z), y lo somete a una avalancha de puntos de vista; lo que hace las veces de la argumentación es el despliegue de una imagen: Michelet "se come" la Historia; por tanto la "pace"; por tanto, "camina" en ella, etc.: todo lo que le sucede a un animal que pace va a *aplicársele* así a Michelet: la aplicación metafórica desempeñará el papel de una explicación.

Puede llamarse "poético" (sin juicio de valor) todo discurso en el que la palabra conduce la idea: si usted ama las palabras hasta el punto de sucumbir ante ellas, queda fuera de la ley del significado, de la escribanía. Es, a la letra, un discurso *onírico* (nuestro sueño atrapa las palabras. que le pasan frente a las narices y hace de ellas una historia). Mi cuerpo mismo (y no sólo mis ideas) puede *hacerse* a las palabras, ser de alguna manera creado por ellas: ese día descubro en mi lengua una placa roja que parece una escoriación – ¡indolora, además, lo cual suele suceder, creo, con el cáncer! Pero visto de cerca, este signo no es más que una ligera escamadura de la película blancuzca que recubre la lengua. No estoy muy seguro de que todo este pequeño escenario obsesional no haya sido montado para poder usar esa palabra rara, sabrosa a fuerza de exactitud: una *escoriación*.

La recesión

En todo esto hay riesgos de recesión: el sujeto habla de sí mismo (riesgo de psicologismo, riesgo de infatuación), enuncia por fragmentos (riesgo de aforismo, riesgo de arrogancia).

Este libro está hecho de lo que yo no conozco: el inconsciente y la ideología, cosas que sólo se hablan por la voz de los otros. Yo no puedo poner en escena (en texto), *como tales*, lo simbólico y lo ideológico que atraviesan por mí ya que soy su mancha ciega (lo que me pertenece de suyo es *mi* Imaginario, *mi* fantasmática: de allí este libro). Del psicoanálisis y de la crítica política sólo puedo pues disponer a la manera de Orfeo: sin volverme nunca, sin mirarlos nunca, los declaro (aunque apenas: lo bastante como para reintroducir mi interpretación de nuevo en la carrera del imaginario).

El título de esta colección (*X por él mismo*) tiene un alcance analítico: *¿yo mismo por yo mismo?* ¡Pero si éste es el programa mismo del imaginario! ¿Cómo reverberan, cómo resuenan los rayos del espejo sobre mí? Más allá de esta zona de difracción –la única sobre la cual yo puedo echar una mirada, sin poder nunca, no obstante, excluir de ella a aquel que precisamente va a hablar de ella– está la realidad, y está también lo simbólico. Respecto a éste, no tengo la más mínima responsabilidad (¡ya tengo bastante que hacer con mi

imaginario!): le toca al Otro, a la transferencia y, por tanto, *al lector*. y todo esto se hace, lo cual es aquí bien evidente, a través de la Madre, presente junto al Espejo.

El reflejo estructural

Así como el deportista se regocija de sus buenos reflejos, al semiólogo le gusta poder captar con vivacidad el funcionamiento de una paradigma. Leyendo el *Moisés* de Freud, se complace en sorprender el trinquete puro del sentido; el goce es tanto más fuerte cuanto que es aquí la oposición de dos simples letras lo que conduce, pie con pie, a la oposición de dos religiones: *Amon/ Aton*: toda la historia del judaísmo en el paso de la "m" a la "t".

(El reflejo estructural consiste en *hacer retroceder* durante el tiempo más largo posible la pura diferencia hasta alcanzar la extremidad de un tronco común: que el sentido estalle, puro y seco, *in extremis*; que la victoria del sentido se logra de chiripa como en un buen "thrilling".)

El reino y el triunfo

En el aquelarre de los discursos sociales, de los grandes sociolectos, distingamos dos variedades de arrogancias, dos modos monstruosos de dominación retórica: el *Reino* y el *Triunfo*. La Doxa no es triunfalista, se contenta con reinar: difunde, empalaga: es una dominación legal, natural: es un manto general extendido con la bendición del Poder: es un Discurso universal, un modo de jactancia ya emboscado en el mero hecho de "sostener" un discurso (sobre algo): de allí la afinidad de naturaleza que hay entre el discurso endoxal y la radiofonía: con la muerte de Pompidou, durante tres días, *fluyó, difundió*. Por el contrario, el lenguaje militante, revolucionario o religioso (de la época en que la religión militaba) es un lenguaje triunfante: cada acto del discurso es un triunfo a la antigua: se hace desfilar a los vencedores y a los enemigos derrotados. Se podría medir el grado de seguridad de los regímenes políticos y precisar su evolución según si están (todavía) en el Triunfo o (ya) en el Reino. Habría que estudiar, por

ejemplo, cómo, a qué ritmo, según qué figuras, el triunfalismo revolucionario de 1793 fue poco a poco aplacándose, difundiéndose, cómo "cuajó" y pasó al estado de Reino (de la palabra burguesa).

Abolición del reino de los valores

Contradicción: todo un largo texto sobre el valor, sobre una afección continua de evaluación –lo cual acarrea una actividad a la vez ética y semántica–, y al mismo tiempo, y *precisamente d causa de ello*, una energía igual para soñar con una "abolición sin residuos del reino de los valores" (que era, según dicen, el designio del Zen).

¿Qué limita la representación?

Brecht hacía poner trapos mojados en la cesta de la actriz para que su cadera tuviese el movimiento justo, el de la lavandera alienada. Esto está muy bien, pero también es estúpido ¿no? Pues lo que pesa en la cesta no son los trapos, es el tiempo, es la historia, y ese peso, ¿cómo *representarlo*? Es imposible representar lo político: éste se resiste a toda copia por más que uno se afane en hacerla cada vez más verosímil. En contra de la creencia inveterada de todas las artes socialistas, allí donde comienza lo político, cesa la imitación.

PRUEBAS ESCRITAS

COMPOSICION FRANCESA *

Duración: 6 horas

“El estilo está casi más allá (de la Literatura): imágenes una elocución, un léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y se convierten poco a poco en los automatismos mismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo se forma un lenguaje autárquico que se enraiza sólo en la mitología personal y secreta del autor... donde se forma la primera pareja de palabras y cosas, donde se instalan de una vez por todas los grandes temas verbales de su existencia. Sea cual fuere su refinamiento, el estilo tiene siempre algo en bruto: es una forma sin destinación, es el producto de un brote, no de una intención, es como una dimensión vertical y solitaria del pensamiento (...) El estilo es propiamente un fenómeno de orden germinativo, es la transmutación de un humor (...) El milagro de esta transmutación hace del estilo una suerte de operación supraliteraria, que lleva al hombre hasta el umbral del poder y de la magia. Por su origen biológico, el estilo se sitúa fuera del arte, es decir, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad. Podría imaginarse entonces autores que prefieren la seguridad del arte a la soledad del estilo.”

R. BARTHES, *El grado cero de la escritura*, cap. 1.

Mediante un análisis de este texto exponga la concepción del estilo que propone R. Barthes y dé una apreciación de ella por medio de referencias a textos literarios.

* Informe de la Sra. Châtelet.

Este año se dio a las candidatas un texto largo de Roland BARTHES. Se les pedía:

— Primero, analizarlo para exponer las ideas de Roland Barthes sobre el estilo,

— luego, dar una apreciación libre de esta concepción.

Como el análisis pareció desconcertar a un gran número de candidatas, insistiremos en este ejercicio. Indicaremos luego las principales direcciones que podía tomar la discusión.

1 — EL ANALISIS

El análisis supone en primer lugar una lectura cuidadosa del pasaje propuesto. Sin embargo, muchas de las pruebas revelan fallas respecto a este punto. Hay pues que recalcar algunas reglas esenciales respecto a la manera de leer un texto.

Como no se trata aquí de una lectura expresiva en voz alta, se podría muy bien aconsejar una lectura anotada, que no vacile en subrayar las palabras importantes, las relaciones indispensables, que ponga de manifiesto los paralelismos o las expresiones reiteradas, en suma, que despeje, a través de medios materiales, la estructura del texto. Esta primera lectura no tiene otro objeto que el de preparar el análisis, el cual debe ser elaborado a partir de los elementos retenidos.

Recuperación.

La resonancia

Toda palabra que le concierne resuena en él hasta el extremo, y es esta resonancia lo que teme, hasta el punto de rehuir medrosamente todo discurso que puedan hacer y del cual sea el sujeto. La palabra de los otros, elogiosa o no, está marcada en su origen por la resonancia que pueda llegar a tener. El sólo, porque. conoce el punto de partida, puede medir el esfuerzo que tiene que hacer para leer un texto si éste habla de él. El vínculo con el mundo es conquistado siempre así a partir de un miedo.

Logrado/ malogrado

Al releerse cree detectar en la textura misma de cada escrito una singular escisión: la de lo *logrado/malogrado*: por bocanadas, expresiones felices, playas dichosas, luego, pantanos, escorias, que hasta ha comenzado a inventariar. Pero entonces, ¿ningún libro sostenidamente logrado? –Sin duda el libro sobre Japón. A la sexualidad dichosa correspondió con toda naturalidad la felicidad continua, efusiva, jubilatoria de la escritura: *en lo que escribe, cada cual defiende su sexualidad*,

Es posible una tercera categoría: ni logrado, ni malogrado: *vergonzoso*: marcado, floreado de imaginario.

De la elección de un traje

Un film de televisión sobre Rosa Luxemburg me dice la hermosura de su rostro. De sus ojos, induzco el deseo de 'leer sus libros. y parto de allí para imaginar una ficción: la de un sujeto intelectual que decidiese convertirse en marxista y que tuviese que escoger su marxismo: ¿cuál? ¿de qué marca, de qué predominio? ¿Lenin, Trotsky, Luxemburg, Bakunin, Mao, Bordiga, etc?

Este sujeto va a una biblioteca, lo lee todo, como se palpan trajes antes de comprarlos, y escoge el marxismo que mejor le conviene, aprestándose de allí en adelante a sostener el discurso de la verdad a partir de una economía que es la de su cuerpo.

(Lo anterior podría ser una escena inédita de *Bouvard et Pécuchet* —si precisamente Bouvard y Pécuchet no cambiaran de cuerpo con cada biblioteca que exploran.)

El ritmo

Siempre creyó en ese ritmo griego, la sucesión de la Ascesis y de la Fiesta, el desenlace de la una por la otra (y nunca ha creído en el ritmo chato de la modernidad: *trabajo/ocio*). Era precisamente el ritmo de Michelet que pasaba, en su vida y en su texto, por un ciclo de muertes y resurrecciones, de jaquecas y de animaciones, de relatos ("sudaba" con Luis XI) Y de cuadros (su escritura florecía en ellos). Es el ritmo que conoció un poco en Rumania donde, según una costumbre eslava o balcánica, se *encierran* periódicamente durante tres días en la Fiesta (juegos, comida, vigilia y todo lo demás: es el "kef"). Así, en su propia vida, siempre ha buscado este ritmo; no sólo es necesario que durante la jornada de trabajo *tenga en perspectiva* el placer de la noche (lo cual es banal), sino que también, complementariamente, de la velada feliz debe surgir, hacia el fin, el deseo de que llegue pronto el día siguiente para recomenzar el trabajo (de escritura).

(Hay que señalar que el ritmo no es forzosamente regular: Casals decía con mucha razón que el ritmo es *retardo*.)

Que se sepa esto

Todo enunciado de escritor (aun de los más huraños) comporta un operador secreto, una palabra inexpresada, algo como el morfema silencioso de una categoría tan primitiva como la negación o la interrogación, cuyo sentido sería: "*¡y que se sepa esto!*". Este mensaje signa las frases de cualquiera que escriba; hay en cada una de ellas un ruido, un aire, una tensión muscular, laríngea, que recuerda los tres golpes que se dan antes de una función de teatro o el gong de las películas Rank. Hasta Arraud, el dios heterológico, dice de lo que escribe: *¡que se sepa!*

Entre Salamanca y Valladolid

Un día de verano (1970), avanzando y soñando entre Salamanca y Valladolid, para salir de su aburrimiento, imaginaba por juego una nueva filosofía que bautizó de inmediato "preferencialismo", y poco le importaba entonces, en su auto, si era frívola o culpable: sobre un fondo (¿una roca?) materialista donde el mundo no es visto más que como un tejido, un texto que desenvuelve la, revolución de los lenguajes, la guerra de los sistemas, y donde el sujeto, disperso, inconstituido, no puede captarse sino a costa de un imaginario, la elección (política, ética) de esta apariencia de sujeto no tiene ningún valor fundante: *esta elección no es importante*; sea cual fuere la pomposidad o la violencia con que se la declare, no es otra cosa que una *inclinación*: ante los *pedazos* del mundo, no tengo otro derecho que el de la *preferencia*.

Ejercicio escolar

1. ¿Por qué menciona el autor la fecha de este episodio?
2. ¿En qué justifica el lugar lo de "soñar" y "aburrirse"?
3. ¿De qué podría ser "culpable" la filosofía evocada por el autor?
4. Explique la metáfora "un tejido".
5. Cite algunas filosofías a las que podría oponerse el "preferencialismo".
6. Sentido de las palabras "revolución", "sistema", "imaginario", "inclinación".
7. ¿Por qué subraya el autor ciertas palabras o ciertas expresiones?
8. Caracterice el estilo del autor.

El saber y la escritura

Cuando trabaja en algún texto que ya anda como sobre ruedas, le gusta tener que buscar complementos, precisiones, en libros de saber; si pudiese, tendría una biblioteca ejemplar de libros *de fondo* (diccionarios, enciclopedias, manuales, etc.): que el saber sea un círculo a mi alrededor, a mi disposición; que sólo tenga que consultarlo –y no ingerirlo; que el saber sea mantenido en su lugar como *un complemento de escritura*.

El valor y el saber

(A propósito de Bataille:) "En suma, el saber es retenido como poder, pero combatido como tedio; el valor no es lo que desdeña, relativiza o rechaza al saber, sino lo que lo libra del tedio, lo que hace descansar de él; no se opone al saber según una perspectiva polémica sino en un sentido estructural; hay alternancia del saber y del valor, descanso del uno a través del otro, según una suerte de *ritmo enamorado*, Y, en suma, es eso la escritura del ensayo (hablarnos de Bataille): el ritmo enamorado de la ciencia y del valor: heterología, goce." (ST, 54).

La escena

Siempre vio en la "escena" (doméstica) una experiencia pura de la violencia, hasta el punto que, siempre que la oye, sea donde fuere, siente *miedo*, como un chiquillo aterrado por los pleitos de sus padres (y siempre huye de ella, desvergonzadamente). Si la escena tiene una resonancia tan grave es porque muestra al desnudo el cáncer del lenguaje. El lenguaje es impotente para cerrar al lenguaje, es esto lo que dice la escena: las réplicas se engendran, sin conclusión posible, a no ser por el asesinato; es porque la escena está toda entera tendida hacia esta violencia última, que sin embargo no asume nunca (al menos entre gente "civilizada"), por lo que es una violencia esencial, una violencia que goza en mantenerse: terrible y ridícula, como una autómatas de ciencia–ficción.

(Al pasar al teatro, la escena se domeña: el teatro la *doma*, al imponerle que termine: una detención del lenguaje es la más grande violencia que pueda hacerse a la violencia del lenguaje.)

Toleraba mal la violencia. Esta disposición, aunque comprobada a cada instante, seguía siendo para él bastante enigmática; pero sentía que la razón de esta intolerancia debía buscarse por este lado: la violencia se organizaba siempre en *escena*: la conducta más transitiva (eliminar, matar, herir, domar, etc.) era también la más teatral, y era en suma a esta suerte de escándalo semántico a lo que se resista (¿no se opone por naturaleza el sentido al acto?); en toda violencia, no podía dejar de percibir extrañamente un núcleo literario: ¿cuántas escenas conyugales no se sitúan dentro del modelo de algún gran cuadro de la pintura: *la Mujer expulsada* o también *la Repudiación*? Toda violencia es en resumidas cuentas la ilustración de un estereotipo patético y, extrañamente, era la manera por entero irrealista con que se decora y se abarrota el acto violento –manera grotesca y expeditiva, activa y petrificada a un tiempo –lo que lo hacía experimentar por la violencia un sentimiento que no conoce en ninguna otra ocasión: una suerte de severidad (pura reacción de intelectual, sin duda).

La ciencia dramatizada

Sospechaba de la ciencia y le reprochaba su *adiaforia* (término nietzscheano), su indiferencia; los sabios hacen de esta indiferencia una Ley y se constituyen en sus procuradores. La condena se desplomaba, sin embargo, cada vez que era posible *dramatizar* la Ciencia (devolverle un poder de diferencia, un efecto textual); le gustaban los sabios en los que podía detectar una turbación, un temblor, una manía un delirio, una inflexión; había sacado mucho provecho del *Cours* de Saussure, pero Saussure fue para él infinitamente más precioso desde que supo de la loca audición de los Anagramas; en muchos sabios presentía así una falla feliz, pero las más de las veces no se atrevían a llegar hasta hacer de ella una obra: su enunciación seguía siendo encajonada, amanerada, indiferente.

Así, pensaba, es por no haber sabido *arrebatarse* por lo que la ciencia semiológica no había dado muy buenos resultados: no era a menudo más que un murmullo de trabajos indiferentes, en los que cada quien indiferenciaba el objeto, el texto, el cuerpo. ¿Cómo olvidar, no obstante, que la semiología tiene cierta relación con la pasión del sentido: su apocalipsis y/o su utopía?

El *corpus*: ¡es una hermosa idea! A condición de que se admita leer en el corpus el *cuerpo*: ya sea que en el conjunto de textos retenidos para el estudio (y que forma el corpus), se busque, ya no sólo la estructura, sino las figuras de la enunciación; ya sea que se tenga con este conjunto algún nexo amoroso (sin el cual el corpus no es más que un *imaginario* científico).

Siempre pensar en Nietzsche: somos científicos por falta de sutileza. – Imagino al contrario, por utopía, una ciencia dramática y sutil, tendida hacia la inversión carnavalesca de la proposición aristotélica y que se atreviese a pensar, al menos en un destello: *sólo hay ciencia de la diferencia*.

Yo veo el lenguaje

Tengo una enfermedad: *veo* el lenguaje. Lo que debería simplemente escuchar, una extraña pulsión, perversa porque en ella el deseo se equivoca de objeto, me lo revela como una "visión", análoga (¡guardando las proporciones!) a la que tuvo Escipión en sueños de las esferas musicales del mundo. A la escena primitiva, en la que escucho sin ver, sucede una escena perversa, en la que imagino ver lo que escucho. La audición deriva hacia la escopia: del lenguaje, me siento visionario y mirón.

Según una primera visión, el imaginario es simple: es el discurso del otro *en tanto que yo lo veo* (lo rodeo de comillas). Luego, vuelvo la escopia sobre mí: veo mi lenguaje *en tanto que es visto*: lo veo *enteramente desnudo* (sin comillas): es el tiempo vergonzante, doloroso, del imaginario. Se perfila entonces una tercera visión: la de lenguajes infinitamente escalonados, paréntesis nunca cerrados: visión utópica ya que supone un lector móvil, plural, que pone y quita comillas con presteza: que se pone a escribir conmigo.

l'élaboration
 contre la répétition
 la première fois
 ou autres fois

Néanmoins
 de l'élaboration
 2e fois

Stéréotype
 Charles de
 laupoy

"ouvriers" la classe
 Si on pouvait
 l'appeler autrement?
 parce que dans la la classe
 au moment mort, recuit
 d'un raisonnement.
 Il n'y a plus d'élaboration
 nominal (comme le langage)
 →

La idea aventurera.

Aún calientita, nada puede
 desentrañarse todavía de su cuali-
 dad: ¿estúpida? ¿peligrosa? ¿insig-
 nificante? ¿valdrá la pena conser-
 varla? ¿desecharla? ¿protegerla?
 ¿desbstarla?

- le Stéréotype, a ce point, a
 affaire avec la vérité
 la et conduit a se deman-
 der: la classe ouvriere
 qu'est ce que c'est?
 - le terme nominal d'un rai-
 sonnement?
- une chose? fa facile?
 ou: quelle limite? quel
 culers

Sed contra

Muy a menudo, parte del estereotipo, de la opinión banal *que está en él*. Y es porque no lo quiere (por reflejo estético o individualista) por lo que busca otra cosa; habitualmente se cansa pronto de esto y se detiene en la simple opinión contraria, en la paradoja, en lo que desmiente mecánicamente al prejuicio (por ejemplo: "no hay ciencia sino de lo particular"). En suma, mantiene con el estereotipo relaciones de contraje, relaciones familiares.

Es una suerte de "deportación" (de "deporte") intelectual: va sistemáticamente allí donde hay solidificación del lenguaje, consistencia, estereotipo. Como una cocinera cuidadosa, se afana, cuida de que el lenguaje no se espese, de que no se *pegue*. Este movimiento, que es de pura forma, da cuenta de los progresos y las regresiones de la obra: es una pura táctica de lenguaje, que se despliega *en el aire*, fuera de todo horizonte estratégico. El riesgo es que, como el estereotipo se desplaza, históricamente, políticamente, hay que seguirlo, vaya a donde vaya: ¿qué hacer si el estereotipo *se pas« a la izquierda?*

El calamar y su tinta

Escribo esto día tras día; va cuajando: el calamar produce su tinta: ato mi imaginario (para defenderme y ofrecerme a la vez).

¿Cómo sabría yo que el libro está terminado? En suma, como siempre, de lo que se trata es de elaborar una lengua. Ahora bien, en toda lengua los signos regresan, y a fuerza de regresar, terminan por saturar todo el léxico –la obra. Como he ido reseñando la materia de estos fragmentos durante meses, todo lo .que me pasa desde entonces viene a encasillar espontáneamente (sin forcejeo) dentro de las enunciaciones ya elaboradas: la estructura se va tejiendo poco a poco y, al irse haciendo, se imana cada vez más: así se construye, sin ningún plan de mi parte, un repertorio finito y perpetuo, como el de la lengua. Llega un momento en que ya no hay otra transformación

posible sino la que ocurre a la nave Argos: yo podría quedarme con este libro durante mucho tiempo, cambiando poco a poco cada fragmento.

Proyecto de un libro sobre la sexualidad

Una joven pareja se instala en mi compartimento: la mujer es rubia, maquillada; lleva gruesos lentes oscuros, lee *Paris-Match*: tiene una sortija en cada dedo y cada una de las uñas de las dos manos está pintada de un color diferente; la del dedo mayor, más corta, pintada de carmín fuerte, designa crasamente el dedo de la masturbación. De allí, del *encantamiento* en que me encierra esta pareja de la que no logro apartar la vista, me viene la idea de un libro (o de una película) donde no habría igualmente más que rasgos de sexualidad de segunda mano (nada de pornografía); captaría (intentaría captar) la "personalidad" sexual de cada cuerpo, que no es ni su belleza, ni aun su aire "sexy", sino la manera como cada sexualidad se ofrece inmediatamente para ser leída; pues la joven rubia de uñas gruesamente pintadas y su joven marido (de nalgas moldeadas y ojos dulces) llevaban su sexualidad de pareja en el ojal de la solapa, como una cinta de la legión de honor (la *sexualidad* y la *respetabilidad* corresponden a la misma ostentación), y esa sexualidad *legible* (tal como la hubiera leído seguramente Michelet) llenaba el compartimento, a través de una metonimia irresistible, mucho más que una sarta de coqueterías.

Lo sexy

Diferente a la sexualidad de segunda mano, lo *sexy* de un cuerpo (que no es su belleza) depende de que sea posible marcar (fantasmar) en él la práctica amorosa a la cual se le somete en pensamiento (se me ocurre precisamente ésta, y no tal otra). Asimismo, distinguidas dentro del texto, se diría que hay frases *sexy*: frases que turban por su aislamiento mismo, como si detentaran la promesa que se, nos hace a nosotros, lectores, de una práctica de lenguaje, como si fuéramos a buscarlas en virtud de un goce *que sabe lo que quiere*.

¿Final feliz de la sexualidad?

Los chinos: todo el mundo pregunta (y yo en primer lugar) : ¿pero dónde está su sexualidad? –Una vaga idea de esto (más bien una imaginación), y si resultase cierta, constituiría una revisión de todo un discurso anterior: en el film de Antonioni, se ven unos visitantes populares que miran, en un museo, una maqueta que representa una escena bárbara de la vieja China: una banda de soldados está expoliando a una familia pobre de campesinos; las expresiones son brutales o dolorosas; la maqueta es grande y está muy iluminada, los cuerpos parecen a la vez petrificados (en el lustre de un museo de cera) y convulsionados, llevados a una suerte de paroxismo a un tiempo carnal y semántico; se piensa en las esculturas veristas de Cristos españoles, cuya crudeza chocaba tanto a Renan (es cierto que echaba la culpa a los jesuitas). Ahora bien, esta escena me aparece de pronto muy exactamente *sobre-sexualizada*, a la manera de un cuadro sadiano. E imagino entonces (aunque no es más que una imaginación) que la sexualidad, *tal como nosotros la hablamos, y en tanto que la hablamos*, es un producto de la opresión social, de la mala historia de los hombres: un efecto de civilización, en suma. De allí, podría ser que la sexualidad, *nuestra* sexualidad, se viese exonerada, periclitada, anulada, *sin represión*, por la liberación social: ¡desvanecido el Falo! Somos nosotros quienes, como los antiguos paganos, hacemos de él un pequeño dios. 'No requerirá el materialismo una cierta *distancia* sexual, la caída mate de la sexualidad fuera del discurso, fuera de la ciencia?

El *shifter* como utopía

Recibe una remota tarjeta-postal de un amigo: "*Lunes. Regreso mañana. Jean-Louis.*"

Como Jourdain y su prosa famosa (escena, por lo demás, bastante pujadista), se maravilla de encontrar en un enunciado tan simple los rastros de los operadores dobles analizados por Jakobson. Ya que si Jean-Louis sabe perfectamente quién es y qué día escribe, su mensaje, llegado hasta mí, es del todo incierto: ¿cuál lunes? ¿cuál Jean-Louis? ¿Cómo habría de saberlo yo que,

desde mi punto de vista, tengo al instante que escoger entre varios Jean-Louis y varios lunes? Aunque codificado, para no hablar sino de! más conocido de los operadores, el *shifter* aparece así como un medio sutil –suministrado por la lengua misma de romper la comunicación: hablo (obsérvese mi dominio del código), pero me envuelvo en la bruma de una situación enunciativa que usted desconoce; procuro a mi discurso *escapes de interlocución* (finalmente, ¿no será esto lo que pasa siempre cuando utilizamos el *shifter* por excelencia, e! pronombre "yo".): De allí pasa a imaginar los *shifters* (llamemos así, por extensión, a todos los operadores de incertidumbre formados *a ras de la lengua*: *yo, aquí, ahora, mañana, lunes, Jean-Louis*; como subversiones sociales, concedidos por la lengua, pero combatidos por la sociedad, a la que estos escapes de subjetividad asustan y a los que colmata siempre imponiendo la reducción de la duplicidad del operador (*lunes, Jean-Louis*) mediante la referencia "objetiva" de una fecha (*lunes 12 de marzo*), o de un patronímico (*Jean-Louis B.*). Imagínese la libertad y, si se me permite decirlo, la fluidez amorosa de una colectividad que sólo hablase mediante nombres de pila y *shifters*, en la *que* cada quien no dijese nunca sino *yo, mañana, allá*, sin referirse a nada que sea legal, y donde lo *fluido de la diferencia* (única manera de .respetar su sutileza, su repercusión infinita) fuese el valor máspreciado de la lengua.

En la significación, tres cosas

En la significación, tal como se la concibe desde los estoicos, hay tres cosas: e! significante, el significado y el referente. Pero ahora, si imagino una lingüística del valor (sin embargo, ¿cómo edificarla quedándose uno mismo fuera del valor, cómo edificarla "científicamente", "lingüísticamente"), estas tres cosas que están en la significación ya no son las mismas; una es conocida, es el proceso de significación, dominio ordinario de la lingüística clásica, que se detiene en ella, allí se mantiene y prohíbe que se salga de ella, pero las otras dos lo son menos. Ellas son la *notificación* (asesto mi mensaje y asigno a mi auditor) y la *firma* (hago ostentación, no puedo evitar la ostentación). Con este análisis no se hace más que desplegar la etimología del verbo

"significar": fabricar un signo, hacer un signo (a alguien), reducirse imaginariamente a su propio signo, sublimarse en él.

Una filosofía simplista

Se diría que a menudo ve la socialidad de una manera simplista: como un inmenso y perpetuo frotamiento de lenguajes (discursos, ficciones, imaginarios, razones, sistemas, ciencias) y de deseos (pulsiones, heridas, resentimientos, etc.). ¿Qué le pasa entonces a lo "real" en esta filosofía? No se le niega (hasta se le invoca a menudo a título progresista), sino que se le remite, en suma, a una suerte de "técnica", de racionalidad empírica, un objeto de "recetas", "remedios", "desenlaces" (*si se actúa así, se produce esto; para evitar aquello, hagamos razonablemente esto; esperemos, dejemos que la cosa se transforme*, etc.). Filosofía de digresión máxima: delirante cuando se trata del lenguaje, empírica (y "progresista") cuando se trata de lo "real".

(Siempre ese rechazo francés al hegelianismo).

Simio entre los simios

Acosta, hidalgo portugués de origen judío, está exilado en Amsterdam; se afilia a la Sinagoga y, luego, la critica y es excomulgado por los rabinos; debería entonces lógicamente separarse de la comunión hebraica y, sin embargo, su conclusión es otra: "¿Por qué habría de obstinarme en permanecer separado de ella toda mi vida con tantas incomodidades, yo, que estoy en un país extraño donde casi no entiendo la lengua? ¿No será mejor hacer de simio entre los simios?" (Pierre Bayle, *Dictionnaire historique et critique*).

Cuando no se tiene a la disposición ninguna lengua conocida, hay que resolverse al fin y al cabo a *robar un lenguaje* como antes se robaba un pan. (Todos los que están –son legión– fuera del Poder, se ven obligados al robo de lenguaje).

La división social

Las divisiones de la relación social existen de veras, son reales, él no las niega y escucha con confianza a todos los que (muy numerosos) hablan de ellas; pero para él, y sin duda porque fetichiza un tanto el lenguaje, estas divisiones reales quedan absorbidas por su forma interlocutiva: es la interlocución lo que está dividido, alienado: vive así toda la relación social en términos de lenguaje.

Pronombres *

Un estudiante norteamericano (o positivista, o contestatario: soy incapaz de esclarecerlo) identifica, como si lo diese por sentado, *subjetividad* y *narcisismo*; piensa sin duda que la subjetividad consiste en hablar de sí mismo y de manera favorable. Es porque es víctima de una vieja pareja, un viejo paradigma: *subjetividad/objetividad*. Sin embargo, hoy día, el sujeto se toma en *otra parte*, y la "subjetividad" puede retornar en Otro lugar de la espiral: desconstruida, desunida, deportada, sin anclaje: ¿por qué no hablaría yo de "mí mismo" cuando ya ese "mí mismo" no es "sí mismo"?

Pronombres llamados personales: todo está en juego precisamente aquí, estoy encerrado para siempre en la lid pronominal: "yo" moviliza el imaginario, "usted" y "él", la paranoia. Pero también, fugitivamente, según el lector, todo puede voltearse, como los reflejos de un tafetán: en "a mí me", "a mí" puede no ser el yo de "me", al cual "a mí" rompe de una manera carnavalesca; puedo decirme "usted", como lo hacía Sade, para desligar en mí el obrero, el fabricante, el productor de escritura del sujeto de la obra (el Autor); por otro lado, no hablar de sí puede querer decir: *yo soy el que no habla de sí*; y hablar de sí diciendo "él" puede querer decir: hablo de mí como *un poco muerto*, encerrado en una ligera bruma de énfasis paranoico, o también: hablo de mí a la manera del actor brechtiano que tiene que distanciar su personaje: "mostrarlo", no encarnarlo, y dar a su elocución una suerte de capirotazo cuyo efecto es el de despegar el pronombre de su nombre, la

imagen de su soporte, el imaginario de su espejo (Brecht recomendaba al actor pensar todo su papel en tercera persona).

Afinidad posible de la paranoia y del distanciamiento, por vía del relato: el "él" es épico. Esto quiere decir: "él" es maligno: es la palabra más maligna de la lengua: pronombre de la no-persona, anula y mortifica a su referente; no se puede aplicar sin malestar a los que uno ama; al decir de alguien "él", siempre tengo a la vista una suerte de asesinato por el lenguaje, cuya escena toda, a veces suntuosa, ceremonial, es la *chismografía*.

Y a veces, irrisión de todo esto, "él" cede el lugar al "yo" bajo los simples efectos de un aprieto sintáctico: pues en una frase un poco larga, "él" puede remitir sin previo aviso a muchos Otros referentes que no son yo.

He aquí una serie de proposiciones pasadas de moda (si no fuesen contradictorias): *yo no sería nada si no escribiese. Sin embargo estoy en otro lugar que el lugar donde escribo. Yo valgo más que lo que escribo.*

* El título de este fragmento es *Moi, je*. *Moi*, como *je*, es pronombre singular de la primera persona para los dos géneros y por tanto funciona como nominativo. Sin embargo, *.moi* tiene otros usos también: puede ser complemento cuando va precedido de preposiciones; y puede ser sustantivo: "*le moi*" es el *yo*. Usado con *ie*, *moi* es enfático, tiene una función reduplicativa que da más energía a la frase, como en *moi, je penee que ...* (yo pienso que ...), *moi, ie dis* (yo digo). En este sentido, un equivalente en español podría ser "a mí me", en frases como "a mí me parece que... :", en la que "a mí" es una reduplicación y puede suprimirse. Por eso, cuando el autor dice, en el texto del fragmento que en "*moi, je*", el [*e* puede no ser *moi*, he traducido *moi, je* por "a mí me". Y en el párrafo anterior del mismo fragmento, cuando dice ¿por qué no hablaría yo de "*moi*" (de mí) cuando "*moi*" (yo) ya no es "*soi*" (sí mismo, uno mismo)? he traducido *moi* por "mí mismo" y *soi* por "sí mismo". (*N. de la T.*)

Un mal sujeto político

Por ser la estética el arte de ver las formas desprenderse de las causas y los objetivos y constituirse en un sistema suficiente de valores ¿habrá algo que sea más contrario a la política? Ahora, bien, él no podía deshacerse del reflejo estético, no podía dejar de *ver* en una conducta política que aprobaba, la forma ~ la consistencia formal) que ésta tomaba, y que le parecía, según el

caso, horrible o ridícula. Así, como era particularmente Intolerante ante el chantaje (¿por qué razón profunda?), era sobre todo el chantaje lo que veía en la política de los Estados. Por un sentimiento estético aún más fuera de lugar, ante la multiplicación de la toma de rehenes, siempre bajo la misma forma, llegaba a asquearle el carácter mecánico de estas operaciones: sobre ellas caía el descrédito de toda repetición: *¡Otra. más! ¡Qué fastidio!* Era como el estribillo de una buena canción, como el tic facial de una persona bonita. Así, debido a una disposición perversa a *ver* las formas, los lenguajes, y las repeticiones, se convertía insensiblemente en un *mal sujeto político*.

La sobredeterminación

Amad Al Tifachi (1184–1253), autor de *Las delicias del corazón*, describe así el beso de un prostituto: hunde su lengua en vuestra boca y la mueve con obstinación. Tómese esto como la demostración de una conducta *sobredeterminada*; pues de esta práctica erótica, en apariencias poco conforme con su estatus profesional, el prostituto de Al Tifachi saca un triple provecho: muestra su ciencia amorosa, salvaguarda la imagen de su virilidad y, sin embargo, compromete poco su cuerpo ya que, mediante este asalto impide la entrada en él. ¿Dónde está el tema principal? Es un sujeto, no complicado (como dice con irritación la opinión corriente), sino compuesto (como hubiese dicho Fourier).



El espacio del seminario es falansteriano, es decir, en cierto sentido, novelesco. Es solamente el espacio de circulación de deseos sutiles, de deseos móviles; es, el artificio de una socialidad cuya consistencia está milagrosamente extenuada, según "una mula de Nietzsche: enmarañamiento de las relaciones amorosas".

La sordera ante su propio lenguaje

Lo que escuchaba, lo que no podía dejar de escuchar, estuviese donde estuviere, era la sordera de los otros ante su propio lenguaje: él los oía no oírse a sí mismos. Pero, ¿y él? ¿Oía acaso alguna vez su propia sordera? Luchaba por oírse, pero sólo producía con este esfuerzo otra escena sonora, otra ficción. De allí el paso de confiarse a la escritura: ¿no es ella ese lenguaje que ha renunciado a producir la *última réplica*, que vive y se desahoga al ponerse en manos del otro para que él lo oiga?

La simbología de Estado

Escribo esto, el sábado 6 de abril de 1974, día de duelo nacional por la memoria de Pompidou. Todo el día, en la radio, "buena música" (para mis oídos): Bach, Mozart, Brahms, Schubert. La "buena música" es, pues, una música fúnebre' una metonimia oficial junta la muerte, la espiritualidad y la música de clase (los días de huelga no tocan sino "mala música"). Mi vecina, que suele oír música pop, no ha puesto su radio hoy. Estamos así ambos excluidos de la simbología de Estado: ella, porque no soporta el significante (la "buena música"), yo, porque no soporto el significado (la muerte de Pompidou): Esta doble amputación, ¿no hace de la música así manipulada un discurso opresivo?

El texto sintomático

¿Qué debo hacer para que cada uno de esos fragmentos no sea nunca más que un *síntoma* –Eso es fácil: déjese ir, retrotraígase.

Sistema/sistemático

¿Lo propio de lo real; no será ser *indomable*? Y lo propio del sistema, ¿no será quererlo *dominar*? ¿Qué puede hacer entonces, ante lo real, el que

rechaza la dominación? Destituir al sistema como aparato, aceptar lo sistemático como escritura (Fourier lo hizo, SFL, 114).

Táctica/ estrategia

El movimiento de su obra es táctico: de lo que se trata es de desplazarse, de obstaculizar, como en el juego, pero no de conquistar. Ejemplos: ¿la noción de intertexto? No tiene, en el fondo, ninguna positividad; sirve para combatir la ley del contexto (1971, II); la *comprobación* es presentada en cierto momento como un valor, pero no en absoluto para exaltar la objetividad sino para poner coto a la expresividad del arte burgués; la *ambigüedad* de la obra (CV, 55) no viene en absoluto del *New Criticism* y no le interesa en sí misma; no es más que una pequeña máquina de guerra contra la ley filológica, la tiranía universitaria del sentido recto. Esta obra podría entonces definirse como: *una táctica sin estrategia*.

Más tarde

Tiene la manía de hacer "introducciones", "esbozos", "elementos" posponiendo para más tarde el "verdadero" libro. Esta manía tiene un nombre retórico: es la *prolepsis* (muy bien estudiada por Genette).

He aquí algunos de estos libros anunciados: una Historia de la Escritura. (DZ, 22), una Historia de la Retórica (1970, II), una Historia de la Etimología (1973), una Estilística nueva (S/Z, ~07), una estética del Placer textual (PIT, 104), una nueva ciencia lingüística (PIT, 104), una Lingüística del Valor (Sr, .61), un inventario de los discursos de amor (S/Z, 182), una ficción fundada en la idea de un Robinson urbano (1971, II), una suma sobre la pequeña burguesía (1971, II), un libro sobre Francia mulada –a la manera de Michelet –*Nuestra Francia* (1971, II), etc.

Estos anuncios, que apuntan las más de las veces a un libro de suma, desmesurado, paródico respecto al gran momento del saber, no pueden ser más que simples actos de discurso (son Ciertamente *prolepsis*); pertenecen a

la categoría de lo dilatorio. Pero lo dilatorio, denegación de lo real (de lo realizable), no está por ello menos vivo: estos proyectos viven, nunca los abandona; suspendidos, pueden cobrar vida otra vez en cualquier momento; o, al menos, como la huella persistente de una obsesión, se realizan, parcialmente, indirectamente *como gestos*, a través de temas, fragmentos, artículos: la Historia de la Escritura (postulada en 1953) engendra veinte años más tarde la idea de un seminario sobre una historia del discurso francés; la Lingüística del Valor orienta, desde su lejanía, este libro. ¿*La montaña da a luz un ratón?* Hay que darle una vuelta positiva a este proverbio desdeñoso: la montaña no es demasiado grande para producir un ratón.

Fourier nunca ofrece sus libros sino como anuncios del Libro perfecto que va a publicar más tarde (perfectamente claro, perfectamente persuasivo, perfectamente complejo). La Anunciación del Libro (el *prospectus*) es una de esas maniobras dilatorias que rigen nuestra utopía interna. Imagino, fantaseo, coloreo y doy lustre al gran libro que soy incapaz de hacer: es un libro de saber y de escritura, a la vez sistema perfecto e irrisión de todo Sistema, una suma de inteligencia y de placer, un libro vengador y tierno, corrosivo y apacible, etc. (aquí avalancha de adjetivos, bocanada de imaginario); en resumen, tiene todas las cualidades de un héroe de novela: es el que viene (la aventura), y *ese* libro, convirtiéndome en el Juan Bautista de mí mismo, yo lo anuncio.

Si, a menudo, prevé libros por hacer (que no hace), es porque deja para más tarde lo que le aburre. O más bien quiere escribir *en seguida* lo que le gusta escribir, y no otra cosa. En Michelet, lo que le gustaría reescribir son los temas carnales, el café, la sangre, el ágave, el trigo, etc.; uno se construye entonces una crítica temática, pero para no hacerla correr riesgos teóricos frente a otra escuela –histórica, biográfica, etc. –, pues el fantasma es demasiado egoísta para ser polémico, uno declara que sólo se trata de una *pre-crítica*, y que la "verdadera" crítica (que es la de los demás) vendrá más tarde.

Como nunca le alcanza el tiempo (o al menos así lo imagina), presa de los plazos y los retardos, usted se empeña en creer que va a resolverlo todo

poniendo orden en lo que tiene que hacer. Se elabora programas, planes, calendarios, plazos. Sobre su mesa y en sus ficheros, cuántas listas de artículos, de libros, de seminarios, de diligencias por hacer, de llamadas de teléfono que dar. Todo este papeleo, de hecho, no sirve de nada, usted no los consulta nunca, ya que una conciencia angustiada lo ha dotado de una excelente memoria respecto a sus obligaciones. Pero es algo irreprimible: usted alarga el tiempo que le falta, con la inscripción misma de esa falta. Llamemos esto *la compulsión del programa* (es fácil adivinar su carácter hipomaniático); los Estados, las colectividades, aparentemente, tampoco están exentas de ella: ¿cuánto tiempo perdido *en hacer programas*? Y como tengo previsto hacer un artículo sobre esto, la idea de programa se convierte a su vez en una compulsión de programa.

Invirtamos ahora todo esto: estas maniobras dilatorias, estos escondes del proyecto son tal vez la escritura misma. En primer lugar, la obra no es nunca más que el meta-libro (el comentario previsional) de una obra por venir, que, *al no hacerse*, se convierte en esa obra precisamente: Proust, Fourier no escribieron más que "Prospectos". Luego, la obra no es nunca monumental: es una *proposición* que cada quien vendrá a saturar como quiera, como pueda: yo le paso a usted una materia semántica para que la haga correr, como el anillo en el juego. Finalmente, la obra es un *ensayo* (de teatro), y ese ensayo", como en una película de Rivette, es verboso, infinito, entrecortado por comentarios, por *excursus*, entretnejidos con otras cosas. En una palabra, la obra es un escalonamiento; su ser es la *gradación*: una escalera que no termina.

Tal cual

Sus amigos de *Tel Quel*: su originalidad, su *verdad* (además de la energía intelectual, el genio de la escritura) provienen de que aceptan hablar un lenguaje común, general, incorporal, a saber, el lenguaje político, *en tanto que cada uno de ellos lo habla con su propio cuerpo*. –Pues bien, ¿por qué no hace usted lo mismo? –Es precisamente porque, sin duda, no tengo el mismo cuerpo que ellos; mi cuerpo no puede amoldarse a la *generalidad*, al poder de

generalidad que está en el lenguaje. –¿No es esta una visión individualista? ¿Una visión que encontramos en un cristiano –antihegeliano notorio –como Kierkegaard?

El cuerpo es la diferencia irreductible, y al mismo tiempo; es el principio de toda estructuración (ya que la estructuración es lo Único de la estructura, 1968, II). Si yo lograra hablar de política con *mi propio cuerpo*, convertiría a la más chata de las estructuras (discursivas) en una estructuración; con la repetición produciría Texto. El problema es saber si el aparato político reconocería por mucho tiempo esta manera de escapar de la banalidad militante metiendo en ella mi propio cuerpo, único, vivo, pulsional, de goce.

* Ensayo, respecto a una pieza de teatro, en francés *répétition*.

(N. de la T.)

El tiempo que hace

Esta mañana la panadera me dice: ¡el tiempo está bueno todavía! ¡pero el calor ha durado demasiado! (la gente aquí encuentra siempre que el tiempo está demasiado bonito, que hace demasiado calor). Yo añado: *¡y la luz está tan hermosa!* Pero la panadera no me contesta, y una vez más observo ese corto-circuito del lenguaje que se produce infaliblemente en las conversaciones más fútiles; comprendo que *ver la luz* depende de una sensibilidad de clase; o más bien, ya que hay luces "pintorescas" apreciadas con toda seguridad por la panadera, lo que está socialmente marcado es la visión "vaga", la visión sin contornos, sin objeto, *sin figuración*, la visión de una transparencia, la visión de una no-visión (ese valor infigurativo que está en la buena pintura, pero no en la mala). En suma, nada más cultural que la atmósfera, nada más ideológico que el tiempo que hace.

Tierra prometida

Le pesaba no poder abarcar a la vez todas las vanguardias, alcanzar todos los márgenes, estar limitado, retraído, ser demasiado recatado, etc.; y su pesar no podía esclarecerse con ningún análisis seguro: ¿a qué se resistía, exactamente? ¿Qué es lo que rechazaba (o más superficialmente todavía: con qué estaba *reñida*; aquí o allá? ¿Un estilo? ¿Una arrogancia? ¿Una violencia? ¿Una imbecilidad?

Se me embrolla la cabeza

Sobre tal trabajo, tal sujeto (de ordinario aquellos sobre los que se hacen disertaciones), tal día de su vida, quisiera poder poner como divisa esta fórmula de comadre: *se me embrolla la cabeza* (imaginemos una lengua en la que el juego de las categorías gramaticales obligase a veces al sujeto a enunciarse bajo la especie de una viejecita).

Y sin embargo: *a nivel de su cuerpo* nunca se le embrolla la cabeza. Es como una maldición: nunca un estado fluido, perdido, segundo: siempre la conciencia: excluido de la droga y no obstante soñando con ella: soñando poder emborracharse (en vez de sentirse enfermo de inmediato); contando otrora con una operación quirúrgica para que le proporcionase al menos una vez en su vida una *ausencia*, que le fue negada por falta de una anestesia general; encontrando todas las mañanas al despertar una cabeza que le da vueltas un poco pero que por dentro sigue firme (a veces, me duermo con una preocupación que en los primeros momentos del despertar ha desaparecido: instante blanco, milagrosamente privado de sentido; pero la preocupación se abate sobre mí, como un ave de rapiña, y vuelvo a estar, todo entero, *como estaba ayer*).

A veces siente ganas de dejar descansar todo *ese* lenguaje que está en su cabeza, en su trabajo, en los Otros, como si el lenguaje mismo fuese un miembro cansado del cuerpo humano; le parece que si descansara del lenguaje, descansaría todo entero al declarar en asueto a las crisis, las resonancias, las exaltaciones, las heridas, las razones, etc. Ve el lenguaje en la

figura de una viejecita cansada (algo como una antigua criada de manos gastadas), que suspira por cierto *retiro* ...

El teatro

En la encrucijada de toda la obra, tal vez el teatro: de hecho, no hay ninguno de sus textos que no trate de cierto teatro, y el espectáculo" es la categoría universal bajo cuya especie es visto el mundo. El teatro tiene que ver con todos los temas aparentemente especiales que pasan y se reiteran en todo lo que escribe: la connotación, la histeria, la ficción, el imaginario, la escena, la venustidad, el cuadro, el Oriente, la violencia, la ideología (que Bacon llamaba un "ídolo del teatro"). Lo que lo atrajo fue menos el signo que la señal, la ostentación: la ciencia que deseaba era, no una semiología, sino una *señalética*.

Por no creer en la separación de la afección y el signo, de la emoción y su teatro, no podía *expresar* una admiración una indignación, un amor, por temor a significarlo mal. Así mientras más emocionado estaba, más apagado parecía. Su "serenidad" no era más que la constricción de un actor que no se atreve a entrar en escena por miedo a hacer demasiado mal su papel.

Incapaz de volverse convincente, es sin embargo la convicción misma del Otro lo que convierte a éste en un ente de teatro y lo que lo fascina. Exige al actor que le muestre un cuerpo convencido, antes que una pasión verdadera. La siguiente es tal vez la mejor escena de teatro que ha visto: en el vagón restaurante belga se han instalado a la mesa unos empleados (aduaneros, policías); comen con tanto apetito, confort y cuidado (escogiendo las especies, las viandas, los cubiertos apropiados, dando la preferencia, después de un vistazo, a la carne en vez de al pollo, viejo y rancio), con modales tan bien aplicados a la comida (limpiando cuidadosamente el pescado de la dudosa salsa de mostaza que lo cubre, raspando el queso en vez de pelarlo, dando golpecitos al yogurt para destapararlo usando el cuchillo de pelar manzanas como un escalpelo), que todo el servicio Cook se vio subvertido: habían comido lo mismo que nosotros, pero no era el mismo menú. Todo había cambiado, pues, de una

punta del vagón a la otra, bajo el efecto único de una *convicción* (relación del cuerpo, no con la pasión o con el alma, sino con el goce).

El tema

La crítica temática ha sufrido, estos últimos años, un gran descrédito. Sin embargo, no se debería abandonar esta idea crítica demasiado pronto. El tema es una noción útil para designar ese lugar del discurso en el que el cuerpo avanza bajo su *propia responsabilidad*, y por ello mismo, burla el signo: lo "rugoso", por ejemplo, no es ni significante ni significado, o es los dos a la vez: fija aquí y al mismo tiempo, remite más allá.

Para hacer del tema un concepto estructural, bastaría con un ligero delirio etimológico: como las unidades estructurales son, aquí y allá, "morfemas", "fonemas", "monemas", "gustemas", "vestemas", "erotemas", "biografemas", etc, imaginemos, según la misma consonancia, que el "tema" es la unidad estructura) de la tesis (el discurso de ideas): lo que la enunciación plantea, recorta, ofrece, y que queda como *la disponibilidad del sentido* (antes de convertirse, a veces, en su fósil) .

Conversión del valor en teoría

Conversión del valor en teoría (distráido, leo en mi ficha: "convulsión", pero está bien): se diría, parodiando a Chomsky, que todo Valor es re-escrito en Teoría. Esta conversión –esta convulsión– es una energía (un *energon*): el discurso se produce por esa traducción, ese desplazamiento imaginario, esa creación de coartada. Originada en valor (lo cual no quiere decir que esté por ello menos fundada), la teoría se convierte en un objeto intelectual, y este objeto se ve llevado a una mayor circulación (encuentra otro *imaginario* del lector).

La máxima

Merodea por este libro un tono de aforismo (*nosotros, se, siempre*). Ahora bien, la máxima está comprometida con una idea esencialista de la naturaleza humana, está ligada a la ideología clásica: es la más arrogante (a menudo la más estúpida) de las formas de lenguaje. ¿Por qué, entonces, no desecharla? La razón es, como siempre, una razón emotiva: escribo máximas (o esbozo el movimiento de hacerlo) *para reconfortarme*: cuando sobreviene una turbación, la atenúo poniéndome en manos de una fijeza que me sobrepasa: "*en el fondo, es siempre así*": y nace la máxima. La máxima es una suerte de *frase-nombre*, y nombrar es aplacar. Esto, por lo demás, es también una máxima: una máxima que atenúa mi temor de lucir fuera de lugar al escribir máximas.

(Llamada de teléfono de X: me cuenta sus vacaciones, pero no me pregunta para nada sobre las mías, como si no me hubiese movido de donde estoy en dos meses. No veo en ello ninguna indiferencia; más bien la demostración de una defensa: *allí donde yo no estaba, el mundo se quedó inmóvil*: gran seguridad. Es en esta forma cómo la inmovilidad de la máxima reconforta a las organizaciones desasosegadas).

El monstruo de la totalidad

"Que se imagine (si es posible) una mujer cubierta con un vestido sin fin, urdido con todo lo que dice la revista de Modas ... " (SM, 53). Esta imaginación, aparentemente metódica, ya que lo que hace es poner en acción una noción operatoria del análisis semántico ("el texto sin fin"), apunta, por debajo de cuerda, a la denuncia del monstruo de la Totalidad (la Totalidad como monstruo). La Totalidad, a la vez, hace reír y da miedo: como la violencia, ¿no será siempre *grotesca* (y sólo recuperable dentro de una estética del Carnaval)?

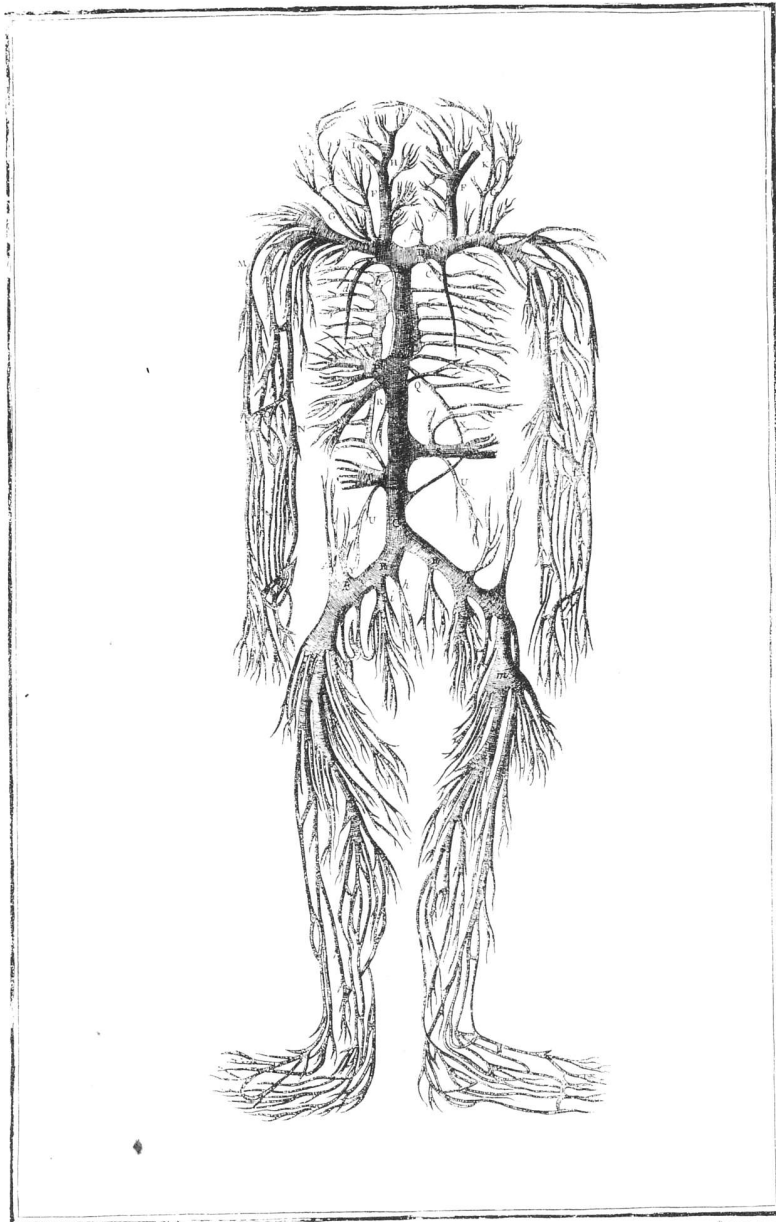
Otro discurso: este 6 de agosto, en el campo, la mañana de un día espléndido: sol, calor, flores, silencio, calma, resplandor. Nada merodea, ni el deseo, ni la agresión; ante mí, únicamente está el trabajo, como una suerte de

ente universal: todo es plenitud. ¿Será esto la Naturaleza? ¿Una ausencia ... de lo demás? *¿La Totalidad?*

6 de agosto de 1973 - 3 de setiembre de 1974.

Escribir el cuerpo.

Ni la piel, ni los músculos, ni los huesos, ni los nervios, sino lo demás: un eso palurdo, fibroso, peludo, deshilachado, la opalanda de un payaso.



Anatomie.

Bonard fecit

Escribir el cuerpo.

Ni la piel, ni los músculos, ni los huesos, ni los nervios, sino lo demás: un eso palurdo, fibroso, peludo, deshilachado, la hopalanda de un payaso.

Biografía *

- 12 de nov. de 1915 Nace en Cherbourg, de Louis Barthes, Alférez de Navío, y Henriette Binger.
- 26 de oct. de 1916 Muerte de Louis Barthes, en un combate naval, en el Mar del Norte.
- 1924 Infancia en Bayona. Primaria en el liceo de esta ciudad.
- 1916-1924 Instalación en París, en la calle Mazarine y en la calle Jacques-Callot. Desde entonces, todas las vacaciones escolares en Bayona, en casa de los abuelos Barthes.
- 1924-1930 Liceo Montaigne, desde 8º hasta 4º.
- 1930-1934 Liceo Louis-le-Grand, desde el 3º hasta el bachillerato en Filosofía: 1933-34.
- 10 de mayo de 1934 Hemoptisis. Lesión del pulmón izquierdo.
- 1934-35 Cura libre en los Pirineos, en Bedous, en el valle de Aspe.
- 1935-39 Sorbona: licencia de letras clásicas. Fundación del Grupo teatro antiguo.
- 1937 Exonerado del servicio militar. Lector durante el verano en Debreczen (Hungría).
- 1938 Viaje a Grecia con el Grupo de teatro antiguo.
- 1939-40 Profesor de 4º y 3º (delegado rectoral) en el nuevo liceo de Biarritz.
- 1940-41 Delegado rectoral (ayudante y profesor) en los liceos Voltaire y Carnot de París. Diploma de estudios superiores (sobre la tragedia griega).
- Oct. de 1941 Recaída de la tuberculosis pulmonar.

* Una biografía detallada aparece en "Réponses", *Tel Quel*, 47, 1971.

1942	Primera estadía en el Sanatorio de Estudiantes, en Saint-hilaire-du-Touvet, en Isère.
1943	Convalecencia en la Poste-Cure de la calle Quatrefages, en París. — Ultimo certificado de licencia (gramática y filología).
Julio 1943	Recaída en el pulmón derecho.
1943-1945	Segunda estadía en el Sanatorio de los Estudiantes. Cura de silencio, cura de declive, etc. En el sanatorio, algunos meses de P.C.B., con el fin de estudiar medicina psiquiátrica. Durante la cura, recaída.
1945-46	Continuación de la cura en Leysin, en la clínica Alexandre, dependiente del Sanatorio Universitario de Suiza.
Oct. de 1945	Pneumotórax extra-pleural derecho.
1946-47	Convalecencia en París.
1948-49	Ayudante de bibliotecario, luego profesor en el Instituto francés de Bucarest y lector de la universidad de esta ciudad.
1949-50	Lector en la universidad de Alejandría (Egipto).
1950-52	En la Dirección general de asuntos culturales, servicio de enseñanza.
1952-54	Investigador en el C.N.R.S. (lexicología).
1954-55	Consejero literario de las ediciones l'Arche.
1955-59	Investigador en el C.N.R.S. (sociología).
1960-62	Jefe de trabajos en la VI sección de la Ecole pratique des Hautes Etudes, ciencias económicas y sociales.
1962	Director de estudios en la Ecole pratique des Hautes Etudes ("Sociología de los signos, símbolos y representaciones").

(Una vida: estudios, enfermedades, nombramientos. ¿Y lo demás? ¿Los encuentros, las amistades, los amores, los viajes, las lecturas, los placeres, los miedos, las creencias, los goces, las dichas, las indignaciones, las miserias: en una palabra: las resonancias? —En el texto— pero no en la obra).

Bibliografía 1942-1974

LIBROS

Le Degré zéro de l'écriture (El Grado cero de la escritura), París, ed. du Seuil, 1953 — En libro de bolsillo con los *Eléments de sémiologie*, París, Gonthier, 1965; con *Nouveaux essais critiques*, París, ed. du Seuil, 1972.

Hay traducciones al alemán, italiano, sueco, inglés, checo, holandés, japonés, portugués, catalán. La traducción española es de la Editorial Siglo XXI, México.

Michelet par lui-meme (Michelet por él mismo), París, ed. du Seuil, "Ecrivains de toujours", 1954.

Mythologies (Mitologías), París, ed. du Seuil, 1957. — En libro de bolsillo, París, ed. du Seuil, 1970, con un nuevo prefacio. Hay traducciones al italiano, alemán, polaco, inglés, portugués.

Sur Racine (Sobre Racine), París, ed. du Seuil, 1963. — Hay traducciones al inglés, italiano, rumano.

Essais critiques (Ensayos críticos), París, ed. du Seuil, 1964, sexta edición con nuevo prefacio. Traducciones al italiano, sueco, alemán, serbio, japonés, inglés. La traducción española es de la Editorial Seix Barral, Barcelona, España.

Eléments de sémiologie (Elementos de semiología), en libro de bolsillo con *le Degré zéro de l'écriture*, París, Gonthier, 1965. Hay traducciones al italiano, inglés, checo, holandés, portugués. La traducción española es de la Editorial Siglo XXI, México.

Critique et Vérité (Crítica y Verdad), París, ed. du Seuil, 1966. Hay traducciones al italiano, alemán, catalán, portugués. La traducción española es de la Editorial Siglo XXI, México.

Système de la Mode (Sistema de la Moda), París, ed. du Seuil, 1967. — Hay traducción al italiano.

S/JZ, París, Ed. du Seuil, 1970. Hay traducciones al italiano, japonés, inglés.

L'Empire de signes (El Imperio de los signos), Ginebra, Skira, "Sentiers de la création", 1970.

Sade, Fourier, Loyola, París, Ed. du Seuil, 1971. — Hay traducción al alemán. La traducción española es de "Monte Avila Editores", Caracas, Venezuela.

La Retórica antigua, Milán, Bompiani, 1973.

Nouveaux essais critiques, (Nuevos ensayos críticos), en libro de bolsillo con *le Degré zéro de l'écriture*, París, Ed. du Seuil, 1972.

Le Plaisir du Texte (El Placer del Texto), París, Ed. du Seuil, 1973. Hay traducción al alemán. La traducción española es de la Editorial Siglo XXI, México.

PREFACIOS, CONTRIBUCIONES, ARTICULOS *

1912 "Notes sur André Gide et son Journal". (Notas sobre André Gide y su Diario), *Existences* (revista del Sanatorio de los estudiantes de Francia, Saint-Hilaire-du-Touvet).

1914 "En Grèce" (En Grecia), *Existences*.
"Réflexions sur le style de *l'Etranger*" (Reflexiones sobre el estilo de *El Extranjero*), *Existences*.

1953 "Pouvoirs de la tragédie antique" (Poderes de la tragedia antigua), *Théâtre populaire*, 2.

1954 "Pré-romans" (Pre novelas), *France-Observateur*, 24 de junio.
"Théâtre capital" (Teatro capital) (sobre Brecht). *France-Observateur*, 8 de julio.

* Esta es una selección.

- 1955 "Nekrassov juge de sa critique" (Nekrasov enjuicia su crítica), *Théâtre populaire*, 14.
- 1956 "A l'avant-garde de quel théâtre? (¿En la vanguardia de qué teatro?), *Théâtre populaire*, 18.
"Aujourd'hui ou les Coréens, de Michel Vinaver", *France-Observateur*, 1^o de noviembre.
- 1960 "Le problème de la signification au cinéma" y "Les unités traumatiques au cinéma" (Los problemas de la significación en el cine, Las unidades traumáticas en el cine). *Revue Internationale de filmologie*, X, 32-33-34.
- 1961 "Pour une psychosociologie de l'alimentation contemporaine" (Para una psicología de la alimentación contemporánea), *Annales*, 5.
"Le message photographique" (El mensaje fotográfico), *Communications*, 1.
- 1962 "A propos de deux ouvrages de Cl. Lévi-Strauss: sociologie et sociologique" (A propósito de dos obras de Cl. Levi-Strauss: sociología y socio-lógica), *Informations sur les sciences sociales*, 1, 4.
- 1964 "La Tour Eiffel" (La torre Eiffel), en la *Tour Eiffel* (imágenes de André Martin), Paris, Delpire.
"Rhétorique de l'image" (Retórica de la imagen), *Communications*, 4.
- 1965 "Le théâtre grec" (El teatro griego), en *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, "Encyclopédie de la Pléiade", pág. 513-536.
- 1966 "Les vies parallèles" (Las vidas paralelas) (sobre el Proust de G. Painter), *la Quinzaine Littéraire*, 15 de marzo.
"Introduction à l'analyse structurale des récits" (Introducción al análisis estructural de los relatos), *Communications*, 8.
- 1967 Prefacio a *Verdure* de Antoine Gallien, Paris, Ed. du Seuil.
"Plaisir au langage" (Placer en el lenguaje) (sobre Severo Sarduy), *la Quinzaine Littéraire*, 15 de mayo.
- 1968 "Drame, poème roman" (Drama, poema, novela) (sobre *Drame* de Ph. Sollers), en *Théorie d'ensemble*, Paris, Ed. du Seuil.
"L'effet de réel" (El efecto de real), *Communications*, 11.
"La mort de l'auteur" (La muerte del autor), *Mantéa*, V.
"La peinture est-elle un langage?" (¿Es la pintura un lenguaje?) (sobre J.-L. Schefer), *la Quinzaine Littéraire*, 15 de marzo.
- 1969 "Un cas de critique culturelle" (Un caso de crítica cultural) (sobre los Hipis), *Communications*, 14.
- 1970 "Ce qu'il advient du signifiant" (Lo que sucede al significante), prefacio a *Eden, Eden, Eden*, de Pierre Guvotat, Paris, Gallimard.
Prefacio a *Erté* (en italiano), Parma, Franco-Maria Ricci (versión francesa de 1973).
"Musica practica" (sobre Beethoven), *l'Arc*, 40.
"L'Etrangère" (La Extranjera) (sobre Julia Kristeva), *la Quinzaine Littéraire*, 1^o de mayo.
"L'esprit et la lettre" (El espíritu y la letra) (sobre *la Lettre et l'Image*, de Massin), *la Quinzaine Littéraire*, 1^o de junio.
"Le troisième sens, notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein" (El tercer sentido, notas de investigación sobre algunos fotogramas de S. M. Eisenstein) *Cahiers du Cinéma*, 222.
"L'ancienne rhétorique, aide-mémoire" (La antigua retórica, ayuda-memoria), *Communications*, 16.
- 1971 "Style and its image", en *Literary Style: a symposium*, Ed. S. Chatman, Londres, y Nueva York, Oxford University Press.
"Digressions" (Digresiones), *Promesses*, 29.

- "De l'oeuvre au texte" (De la obra al texto). *Revue d'esthétique*, 3.
 "Ecrivains, intellectuels, professeurs" (Intelectuales, escritores, profesores), *Tel Quel*, 47.
 "Reponses" (Respuestas), *Tel Quel*, 47.
 "Languages at war in a culture at peace" (Lenguajes en guerra en una cultura en paz), *Times Literary Supplement*, 8 de octubre.
- 1972 "Le grain de la voix" (La textura de la voz), *Musique en jeu*, 9.
- 1973 "Théorie du Texte" (Teoría del Texto, artículo "Texto"), *Encyclopaedia Universalis*, tomo XV.
 "Les sorties du texte" (Las salidas del texto), en *Bataille*, París, Union générale d'éditions, "10/18".
 "Diderot, Brecht, Eisenstein", en *Cinéma, Théories, Lectures* (Número especial de la *Revue d'esthétique*), París, Klincksieck.
 "Saussure, le signe, la démocratie" (Saussure, el signo, la democracia) le *Discours Social*, 3-4.
 "Réquichot et son corps" (Réquichot y su cuerpo), en *l'Oeuvre de Bernard Réquichot*, Bruxelles, Ed. de la Connaissance.
 "Aujourd'hui, Michelet" (Hoy, Michelet), *l'Arc*, 52.
 "Par-dessus l'épaule" (Por encima del hombro) (sobre H de Ph. Sollers), *Critique*, 318.
 "Comment travaillent les écrivains" (Cómo trabajan los escritores) (entrevista), *le Monde*, 27 de setiembre.
- 1974 "Premier texte" (Primer texto) (pastiche del *Criton*), *l'Arc*, 56.
 "Au séminaire" (En el seminario), *l'Arc*, 56.
 "Alors la Chine?" (¿Y entonces China?), *le Monde*, 24 de mayo.

OBRAS Y NUMEROS DE REVISTAS DEDICADOS A ROLAND BARTHES

- Mallac (Guy de) y Eberbach (Margaret), *Barthes*, Paris, Editions universitaires, "Psychothèque", 1971.
 Calvet (Louis-Jean), *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Paris, Payot, 1973.
 Heath (Stephen), *Vertige du déplacement, lecture de Barthes*, Paris, Fayard, "Digraphe", 1974.
 Número especial de la revista *Tel Quel*, otoño de 1971.
 Número especial de la revista *l'Arc*, 56, 1974.



La grafía por nada...

Puntos de Referencia

- Adjetivo: 47, 126, 189.
Alfabeto: 161.
Algoritmos: 109.
Amago: 132.
Amar: 124.
Amigos: 53, 71.
Amor: 69, 72, 94, 99, 100, 124, 125, 126.
Anfibologías: 79-80.
Antítesis: 151.
Argos: 50-51, 125, 178.
- Banalidad: 150.
Bayona: 54, 56, 118, 148.
Biografema: 120.
Brecht: 58-59, 184.
- Cansancio (del lenguaje): 97, 98, 193.
Celina y Flora: 93.
Clásico (escritura clásica): 101.
Clasificación: 157.
Colmado: 124.
Comillas: 98, 115, 116, 176.
Complacencia: 116.
Contradicciones: 156
Conversaciones: 71.
Convicción: 194.
Corpus: 175.
Cuerpo (y política): 191.
- Charlatán: 59, 165, 166.
China: 53, 180.
Chismografía: 126, 184.
- Descripción: 75.
Dictado: 49.
Diderot: 157.
Distanciamiento: 184.
División (del lenguaje): 126, 136, 183.
Doxa: 51, 78, 89, 134, 168.
Doxología: 51.
Droga: 193.
- Efectos (de lenguaje): 85.
Encaprichamiento: 121.
Enciclopedia: 162.
Escalonamiento: 73, 74, 105, 115, 116, 176, 191.
Escopia: 176.
Escoriación: 166.
Escritor (fantasma): 85, 89.
Espiral: 76, 97.
Estupefacción: 134.
Etimológicas (ciencias): 152.
Exclusión: 93, 94, 108, 133.
Expresión: 93, 124, 194.
- Fábula: 165.
Fascinación: 57.
Firma: 61, 182.
Fragmentos: 101-104, 161.
Frase: 114, 160, 195.
- Gide: 85, 109.
- Hegel: 111, 182.
Heine: 125.
Histeria: 136, 147.
Homosexualidad: 70, 76, 145, 163.
- Ideología: 52, 90, 98, 114, 192.
- Jactancia: 163.
Jaquecas: 66, 67, 136, 137.
- Lector: 116.
Liberalismo: 128.
Lirismo: 93.
- Maldad: 184.
Marrac: 133.
Marxismo: 171.
Máxima: 195, 196.
Medusa: 133.
Miedo: 53, 125, 126, 158.
Militante: 114, 168.
Minoritaria (situación): 143.
Moda: 137, 139, 159.
Moralidad: 71, 106, 158.
Mueca: 138.
Muertos (texto de los Muertos): 163.
- Neutro: 107, 136.
Nombres (propios): 56.
Novela: 99, 131.
- Paréntesis: 115, 116.
Pizarrón: 49.
Política: 58, 138, 151, 160, 168, 185, 191.
Privado: 89.
Pronombres: 62, 181, 183.
Prospecto: 191.
Proust: 94, 148.
- Racismo: 112.
Rastreo: 79.
Recibible: 129.
Rechifla: 164.
Relaciones privilegiadas: 72.
República (la última): 56, 99, 131, 132, 187.

Resumen: 64.
Retórica: 104.
Rito: 71.
Robo (de lenguaje): 100, 151, 152,
183.

Semiología: 175, 193.
Sentimentalidad: 72.
Sexualidad: 179-180.
Sexy: 179.
Señalética: 193.
Signo: 143.
Sujeto (sin referente): 64.
Sobredeterminación: 50, 185.

Simbólico: 64, 167.
Simpatía: 150.

Tono: 195.
Tópico: 71, 72.
Trabajo (de la palabra): 125.
Transgresión: 72.
Transparencia: 151.

Vanguardia: 60, 117, 130, 147, 192.
Viril (/no viril): 145, 146.
Virilidad (protestación): 113.
Visión: 99, 176.
Voz: 74, 163.
Vulgaridad: 96, 138.

Textos citados

LIBROS

CV *Critique et Vérité*, 1966
DZ *Le Degré zéro de l'écriture*,
ed. 1972
EC *Essais critiques*, 1964
EpS *L'Empire des signes*, 1971
Mi *Michelet par lui-même*, 1954
My *Mythologies*, ed. 1970

NEC *Nouveaux Essais critiques*, ed.
1972
PlT *Le Plaisir du Texte*, 1973
SFL *Sade, Fourier, Loyola*, 1971
SM *Système de la Mode*, 1967
SR *Sur Racine*, 1963
S/Z *S/Z*, 1970

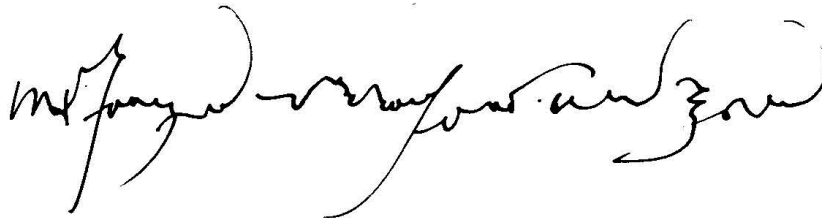
PREFACIOS, CONTRIBUCIONES, ARTICULOS

Er *Érté*, 1970
Ré *Réquichot*, 1973
SI "Style and its Image", 1971

ST "Les sorties du texte", 1973
TE "La Tour Eiffel", 1964

1942 "Notes sur André Gide et son
Journal"
1944 "En Grèce"
1953 "Pouvoirs de la tragédie
antique"
1954 "Pré-romans"
1956 "Aujourd'hui ou les Coréens"
1962 "A propos de deux ouvrages
de Cl. Lévi-Strauss"
1968, I "La mort de l'auteur"

1968, II "La peinture est-elle un lan-
gage?"
1969 "Un cas de critique cultu-
relle"
1970, I "L'esprit et la lettre"
1970, II "L'ancienne rhétorique"
1971, I "Digressions"
1971, II "Réponses"
1973 "Aujourd'hui, Michelet"
1974 "Premier texte"



...o el significante sin significado.

Ilustraciones *

- 2 Biscarosse, Landes, hacia 1932. La madre del narrador.
- 4 Bayona, calle Port-Neuf, o calle des Arceaux (foto Roger-Viollet).
- 7 Bayona, Marrac, hacia 1923. Con su madre.
- 8-9 Bayona, (tarjetas postales, colección Jacques Azanza).
- 11 Casa de los abuelos paternos, en Bayona, alamedas Paulmy.
- 12 De niño, en el jardín de los abuelos paternos.
- 13 La abuela paterna del narrador.
- 14 El capitán Binger. "BINGER (ver), (Louis-Gustave), oficial y administrador francés, nacido en Strasbourg, muerto en l'Isle-Adam (1856-1936). Exploró el país desde el Níger hasta el golfo de Guinea y la Costa de Marfil" (*Larousse*).
- 15 Léon Barthes.
- 17 Berthe, Léon Barthes y su hija Alice. — Noémi Revelin.
- 18 Alice Barthes, tía del narrador.
- 19 Louis Barthes.
- 20 Bayona, hacia 1925. Las alamedas Paulmy (tarjeta-postal).
- 21 Bayona, las Allées marinas (tarjeta-postal).
- 22 Reconocimiento de deuda de Léon Barthes a su tío
- 23 Los bisabuelos Barthes y sus hijos.
- 24 Bayona, Louis Barthes y su madre.—París, calle S. la madre y el hermano del narrador.
- 25 Cherbourg, 1916.
- 26 En una playa de Cibourg, hoy desaparecida, hacia 1918.
- 27 Bayona, Marrac, hacia 1919.
- 28 Bayona, Marrac, 1923.
- 29 Tokio, 1966.—Milán, hacia 1966 (foto Carla Cerati).
- 30 La casa de U. (foto de Myriam de Ravignan).
- 31 Biscarosse, Landes, con su madre y su hermano.
- 32 Biscarosse, Landes, hacia 1932.
- 33 París, 1974 (foto Daniel Boudinet).
- 34 Hendaya, 1929.
- 35 1932, saliendo del liceo Louis-le-Grand, en el boulevard Saint-Michel, con dos camaradas.
- 36 1933, tarea de liceo.
- 37 1936, representación de *Los Persas* en el patio de la Sorbona por los estudiantes del Grupo de Teatro antiguo de la Sorbona.
- 38 1937, en el bois de Boulogne.
- 39 En el Sanatorio de los estudiantes: la hoja de temperatura (1942-1945).
- 41 1942, en el Sanatorio.—1970 (foto Jerry Bauer).
- 42 París, 1972.
- 43 París, 1972.—Juan-les-Pins, casa de Daniel Cordier, verano de 1974 (foto Youssef Baccouche).
- 44 Palmeras en Marruecos (foto Alain Benchaya).
- 46 París, 1974 (foto Daniel Boudinet).
- 63 Roland Barthes, composición musical sobre una poesía de Charles d'Orleans, 1939.
- 83 Roland Barthes, fichas de trabajo.
- 95 Roland Barthes, Markers de color, 1971.
- 110 Roland Barthes, manuscrito de un fragmento.
- 123 Roland Barthes, Markers de color, 1972.
- 140 *International Herald Tribune*, 12-13 octubre de 1974.
- 159 Dibujo de Maurice Henry: Michel Foucault, Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes (*La Quinzaine Littéraire*).

Salvo en caso de mención específica, los documentos pertenecen al autor.

- 170 Pruebas del CAPES, Letras modernas (para mujeres), 1972: informe del jurado del concurso.
 177 Roland Barthes, fichas.
 186 Seminario de l'Ecole des Hautes-Etudes, 1974 (foto Daniel Boudinet).
 197 *Enciclopedia* de Diderot: Anatomía: los troncos de la vena cava con sus ramas disecadas en un cuerpo adulto.
 202 Roland Barthes, Tinta, 1971.
 204 Roland Barthes, Grafía, 1972.

Índice

IMAGENES: 5.

FRAGMENTOS: 47.

Activo/reactivo: 47. — El adjetivo: 47. — La comodidad: 48. — El demonio de la analogía: 48. — En el pizarrón: 49. — El dinero: 50. — La nave Argos: 50. — La arrogancia: 51. — El gesto del arúspice: 52. — El asentimiento, no la elección: 52. — Verdad y aserción: 53. — La atopia: 53. — La autonomía: 54.

La deambulante: 54. — Cuando yo jugaba al marro: 55. — Nombres propios: 56. — De la estupidez, sólo tengo el derecho...: 57. — El amor por una idea: 57. — La joven burguesa: 58. — El amateur: 58. — Reproche de Brecht a R. B.: 58.

El chantaje a la teoría: 60. — Charlot: 60. — Lo pleno del cine: 60. — Cláusulas: 61. — La coincidencia: 62. — Comparación es razón: 64. — Verdad y consistencia: 65. — ¿Contemporáneo de qué?: 65. — Elogio ambiguo del contrato: 65. — El contratiempo: 66. — Mi cuerpo sólo me existe...: 66. — El cuerpo plural: 67. — La chuleta: 67. — La curva loca de la imago: 68. — Parejas de palabras-valores: 68. — La doble crudeza: 69.

Descomponer/destruir: 70. — La diosa H.: 70. — Los amigos: 71. — La relación privilegiada: 72. — Transgresión de la transgresión: 72. — El segundo grado y los otros: 73. — La denotación como verdad del lenguaje: 74. — Su voz: 74. — Destacar: 75. — Dialécticas: 75. — Plural, diferencia, conflicto: 76. — El gusto por la división: 77. — En el piano, la digitación...: 77. — El objeto malo: 78. — Doxa/paradoxa: 78. — El mariposeo: 79. — Anfibologías: 79.

Al sesgo: 81. — La cámara de ecos: 81. — La escritura comienza por el estilo: 82. — ¿Para qué sirve la utopía?: 84. — El escritor como fantasma: 85. — Nuevo sujeto, nueva ciencia: 85. — ¿Eres tú, querida Elisa...?: 86. — La elipsis: 87. — El emblema, el gag: 87. — Una sociedad de emisores: 88. — Empleo del tiempo: 88. — Lo privado: 89. — De hecho...: 90. — Eros y el teatro: 90. — El discurso estético: 91. — La tentación etnológica: 91. — Etimologías: 92. — Violencia, evidencia, naturaleza: 92. — La exclusión: 93. — Celina y Flora: 93. — La exención de sentido: 94.

El fantasma, no el sueño: 96. — Un fantasma vulgar: 96. — El regreso como farsa: 97. — El cansancio y la frescura: 97. — La ficción: 99. — La doble figura: 99. — El amor, la locura: 99. — El apócrifo: 100. — ¿Fourier o Flaubert?: 101. — El círculo de los fragmentos: 101. — El fragmento como ilusión: 104. — Del fragmento al diario: 104. — El refresco de fresa: 105. — Francés: 105. — Errores de mecanografía: 106. — El estremecimiento del sentido: 106.

La inducción galopante: 107. — Zurdo: 108. — Los gestos de la idea: 108. — Abgrund: 108. — El gusto por los algoritmos: 109.

Y si yo no hubiese leído...: 111. — Heterología y violencia: 111. — El imaginario de la soledad: 112. — ¿Hipocresía?: 112.

La idea como goce: 112. — Las ideas no reconocidas: 113. — La frase: 114. — Ideología y estética: 114. — El imaginario: 115. — El dandy: 116. — ¿Qué es la influencia?: 117. — El instrumento sutil: 117.

Pausa: anamnesias: 117.

¿Estúpido?: 120. — La máquina de la escritura: 120.
 En ayunas: 121. — La carta de Jilali: 121. — La paradoja como goce: 122.
 — El discurso jubilatorio: 124. — Lo colmado: 124. — El trabajo de la pa-
 labra: 125.
 El miedo del lenguaje: 125. — La lengua materna: 126. — El léxico impuro:
 127. — Me gusta, no me gusta: 127. — Estructura y libertad: 128. — Lo
 aceptable: 128. — Legible, escribible y lo que está más allá: 129. — La lite-
 ratura como mathesis: 130. — El libro del Yo: 130. — La locuela: 131. —
 Lucidez: 131.
 El matrimonio: 132. — Un recuerdo de infancia: 133. — En la madrugada:
 133. — Medusa: 133. — Abou Nowas y la metáfora: 135. — Las alegorías
 lingüísticas: 135. — Jaquecas: 136. — Lo pasado de moda: 137. — La molicie
 de las palabras grandilocuentes: 137. — La pantorrilla de la bailarina: 138. —
 Política/moral: 138. — Palabra-moda: 139. — Palabra-valor: 139. — Palabra-
 color: 141. — Palabra-mana: 141. — La palabra transicional: 142. — La pa-
 labra mediana: 142.
 Lo natural: 142. — *Neuf/nouveau*: 143. — Lo neutro: 144. — Activo/pasivo:
 145. — La acomodación: 146. — El numen: 147.
 El paso de los objetos al discurso: 147. — Olores: 148. — De la escritura a
 la obra: 149. — "Se sabe": 150. — Opacidad y transparencia: 151. — La
 antítesis: 151. — La defeción de los orígenes: 152. — Oscilación del valor:
 152.
 Paradoxa: 153. — El ligero motor de la paranoia: 153. — Hablar/besar: 154.
 — Los cuerpos que pasan: 154. — El juego, el pastiche: 155. — Patch-work:
 155. — El color: 156. — ¿La persona dividida?: 156. — Partitivo: 157. —
 Bataille, el miedo: 158. — Fases: 158. — Efecto benéfico de una frase: 160. —
 El texto político: 160. — El alfabeto: 161. — El orden del que ya no me
 acuerdo: 161. — La obra como poligrafía: 162. — El lenguaje sacerdote:
 162. — El discurso previsible: 162. — Proyectos de libros: 163. — Relación
 con el psicoanálisis: 164. — Psicoanálisis y psicología: 164.
 "¿Qué quiere decir eso?": 164.
 ¿Qué razonamiento?: 165. — La recesión: 166. — El reflejo estructural:
 167. — El reino y el triunfo: 168. — Abolición del reino de los valores:
 168. — ¿Qué limita la representación?: 168. — La resonancia: 171. — Lo-
 grado/malgrado: 171. — De la elección de un traje: 171. — El ritmo: 172.
 Que se sepa esto: 172. — Entre Salamanca y Valladolid: 172. — Ejercicio
 escolar: 173. — El saber y la escritura: 173. — El valor y el saber: 174. —
 La escena: 174. — La ciencia dramatizada: 175. — Yo veo el lenguaje: 176. —
 Sed contra: 176. — El calamar y su tinta: 178. — Proyecto de un libro so-
 bre la sexualidad: 179. — Lo sexy: 179. — ¿Final feliz de la sexualidad?:
 180. — El *shifter* como utopía: 180. — En la significación, tres cosas: 181. —
 Una filosofía simplista: 182. — Simio entre los simios: 182. — La división
 social: 183. — Pronombres: 183. — Un mal sujeto político: 185. — La so-
 bredeterminación: 185. — La sordera ante su propio lenguaje: 187. — La
 simbología de Estado: 187. — El texto sintomático: 188. — Sistema/sistemá-
 tico: 188. — Táctica/Estrategia: 188.
 Más tarde: 188. — Tal cual: 191. — El tiempo que hace: 192. — Tierra pro-
 metida: 192. — Se me embrolla la cabeza: 192. — El teatro: 193. — El te-
 ma: 194. — Conversión del valor en teoría: 195. — La máxima: 195. — El
 monstruo de la totalidad: 196.

BIOGRAFIA: 198.

BIBLIOGRAFIA: 199.

PUNTOS DE REFERENCIA: 203.

TEXTOS CITADOS: 204.

ILUSTRACIONES: 205.

LLIBRERIA
MEDITERRÀNIA
diagonal, 403
tel. 228 30 61
barcelona-8

Et après ?

- Qui s'en va, maintenant ? Pourrais-
vous encore s'en faire quelque chose ?
- On écrit avec son désir, et si
rien n'est pas de désirer.

¿Comentarme? ¿Qué aburrimento! No me quedaba otra solución que la de re-
escribirme —de lejos, de muy lejos— ahora: añadir a los libros, los temas, los
recuerdos, los textos, otra enunciación, sin llegar a saber nunca si es de mi
pasado o de mi presente de lo que hablo. Arrojo así sobre la obra escrita, sobre
el cuerpo y el corpus pasado, rotándolos apenas, una especie de patch-work,
una cobija rapsódica hecha de retazos cosidos. En vez de profundizar, me
quedo en la superficie, porque esta vez se trata de mi "yo" (del Yo) y la
profundidad pertenece a los otros.

Roland Barthes

editorial **K**airós barcelona