

-Loia-

Paidós Comunicación/28

Leol-177

11 copias

1. M. L. Knapp — *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*
2. M. L. De Fleur y S. J. Ball-Rokeach — *Teorías de la comunicación de masas*
3. E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black — *Arte, percepción y realidad*
4. R. Williams — *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*
5. T. A. van Dijk — *La ciencia del texto. Un enfoque interdisciplinario*
5. J. Lyons — *Lenguaje, significado y contexto*
7. A. J. Greimas — *La semiótica del texto: ejercicios prácticos*
8. K. K. Reardon — *La persuasión en la comunicación. Teoría y contexto*
9. A. Matteiart y H. Schmucler — *América Latina en la encrucijada telemática*
10. P. Pavis — *Diccionario del teatro*
11. L. Vilches — *La lectura de la imagen*
12. A. Kornblit — *Semiótica de las relaciones familiares*
13. G. Durandin — *La mentira en la propaganda política y en la publicidad*
14. Ch. Morris — *Fundamentos de la teoría de los signos*
15. R. Pierantoni — *El ojo y la idea*
16. G. Deleuze — *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*
17. J. Aumont y otros — *Estética del cine*
18. D. McQuail — *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*
19. V. Mosco — *Fantasías electrónicas*
20. Ph. Dubois — *El acto fotográfico*
21. R. Barthes — *Lo obvio y lo obtuso*
22. G. Kanizsa — *Gramática de la visión*
23. P. O. Costa — *La crisis de la televisión pública*
24. O. Ducrot — *El decir y lo dicho*
25. L. Vilches — *Teoría de la imagen periodística*
26. G. Deleuze — *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*
27. Grupo μ — *Retórica general*
28. R. Barthes — *El susurro del lenguaje*

Leol-177

13-9-00

11 copias

Practico

Roland Barthes

El susurro del lenguaje

Más allá de la palabra
y de la escritura

" LA MUERTE DEL AUTOR "

Y " DE LA OBRA al TEXTO "

 Ediciones Paidós
Barcelona - Buenos Aires - México

II

DE LA OBRA AL TEXTO

La muerte del autor

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

*

Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser *relatado*, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura,

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

Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido sin duda Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se

debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, «performa»,* y no «yo»: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría de Mallarmé, pero, al remitir por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como «azarosa» de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar sus *análisis*, se impuso claramente como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutileza, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino en el que *va a escribir* (el joven de la novela —pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?— quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, sino que Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos —ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible «burlarlo»—; pero al recomendar incesantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso «sobresalto»

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

surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último, fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo.

*

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico «distanciamiento», en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o —lo que viene a ser lo mismo— el texto, a partir de entonces, se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí mismos en una misma línea, distribuida en un *antes* y un *después*: se supone que el Autor es el que *nutre* al libro, es decir, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí* y *ahora*. Es que (o se sigue que) *escribir* ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de «pintura» (como decían los Clásicos), sino que más bien

es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y en presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el *Yo declaro* de los reyes o el *Yo canto* de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y «trabajar» indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.

*

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

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

*

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

*

Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna «persona») la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede

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

1968, *Manteia*.

De la obra al texto

Desde hace algunos años es un hecho que se ha operado (o se está operando) un cierto cambio en la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, en la idea de la obra (literaria), que debe a ese lenguaje su existencia como fenómeno, por lo menos. Este cambio está relacionado evidentemente con el desarrollo actual (entre otras disciplinas) de la lingüística, la antropología, el marxismo, el psicoanálisis (estoy empleando aquí la palabra «relación» de una manera voluntariamente neutra: no se trata de decidir una determinación, por múltiple y dialéctica que ésta sea). La novedad que incide sobre la noción de obra no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de esas disciplinas, sino más bien de su encuentro en un objeto que tradicionalmente no tiene que ver con ninguna de ellas. En efecto, se podría decir que la *interdisciplinariedad*, que se ha convertido hoy en día en un sólido valor en la investigación, no puede llevarse a cabo por la simple confrontación de saberes especiales; la interdisciplinariedad no es una cosa reposada: comienza *efectivamente* (y no solamente como emisión de un piadoso deseo) cuando se deshace la solidaridad de las antiguas disciplinas, quizás hasta violentamente, gracias a los envites de la moda, en provecho de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que ni el uno ni el otro pertenecen al dominio de las ciencias que se pretendían confrontar apaciblemente; precisamente ese malestar de la clasi-

ficación es lo que permite diagnosticar una determinada mutación. La mutación que parece estar sufriendo la idea de obra no debe, sin embargo, sobrevalorarse; participa de un deslizamiento epistemológico, más que de una auténtica ruptura; como a menudo se ha dicho, esta ruptura habría sobrevenido el siglo pasado, con la aparición del marxismo y el freudismo; después no se produciría ya ninguna nueva ruptura y se podría decir que, en cierto modo, hace cien años que vivimos en la repetición. Lo que hoy en día nos permite la Historia, nuestra Historia, son tan sólo deslizamientos, variantes, superaciones y repudios. De la misma manera que la ciencia de Einstein obliga a incluir en el objeto estudiado la *relatividad de los puntos de referencia*, del mismo modo, la acción conjugada del marxismo, el freudismo y el estructuralismo, obliga, en literatura, a relativizar las relaciones entre el escritor, el lector y el observador (el crítico). Frente a la *obra* —noción tradicional, concebida durante largo tiempo, y todavía hoy, de una manera, como si dijéramos, newtoniana— se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o inversión de las categorías anteriores. Este objeto es el Texto. Ya sé que esta palabra está de moda (yo mismo estoy acostumbrado a emplearla a menudo), y por tanto, es sospechosa para algunos; pero precisamente por eso querría de algún modo recordarme a mí mismo las proposiciones en cuya encrucijada el Texto se encuentra, según mi punto de vista; la palabra «proposición» se debe entender en este caso en un sentido más gramatical que lógico: son enunciaciones, no argumentaciones, «toques», si se quiere, acercamientos que aceptan seguir siendo metafóricos. Ahí van esas proposiciones: se refieren al método, los géneros, el signo, la pluralidad, la filiación, la lectura, el placer.

*

1. El Texto no debe entenderse como un objeto computable. Sería inútil intentar discernir materialmente las obras de los textos. En particular, no debe uno permitirse llegar a decir: la obra es clásica, el texto es de vanguardia; no se trata de establecer, en nombre de la modernidad, una grosera lista de premios y de declarar *in* ciertas producciones literarias y *out* otras en base a su situación cronológica: el «Texto» puede hallarse en una

obra muy antigua, y muchos de los productos de la literatura contemporánea no son textos en absoluto. La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (en una biblioteca, por ejemplo). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero de ningún modo la reproduciría término a término) la distinción propuesta por Lacan: la realidad se muestra, lo «real» se demuestra; del mismo modo, la obra se ve (en las librerías, los ficheros, los programas de examen), el texto se demuestra, es mencionado según determinadas reglas (o en contra de determinadas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe extraído de un discurso (o, mejor dicho, es un Texto precisamente porque sabe que lo es); el Texto no es la descomposición de la obra, es la obra la que es la cola imaginaria del Texto. Es más: el Texto no se experimenta más que en un trabajo, en una producción. De lo que se sigue que el Texto no puede inmovilizarse (por ejemplo, en un estante de una biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede en particular atravesar la obra, atravesar varias obras).

*

2. Del mismo modo, el Texto no se detiene en la (buena) literatura; no puede captarse en una jerarquía ni en base a una simple división en géneros. Por el contrario (o precisamente), lo que lo constituye es su fuerza de subversión respecto a las viejas clasificaciones. ¿Cómo se podría clasificar a Georges Bataille? Este escritor ¿qué es?, ¿un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan incómoda que por lo general se prefiere olvidar a Bataille en los manuales de literatura; de hecho, Bataille ha escrito textos, o incluso, quizás, un único y mismo texto, siempre. Si el Texto plantea problemas de clasificación (ésta es una de sus funciones «sociales», por otra parte), es porque implica siempre una determinada experiencia de los límites (usando una expresión de Philippe Sollers). Ya Thibaudet hablaba (aunque en un sentido muy restringido) de obras límite (como la *Vie de Rancé*, de Chateaubriand, que, en efecto, hoy día se nos aparece como un «texto»): el Texto es lo que llega hasta los límites de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.). No es una idea retórica, no se

recurre a él para resultar «heroico»: el Texto intenta situarse exactamente detrás de los límites de la doxa (la opinión común, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada poderosamente por las comunicaciones de masas, ¿no se define acaso por sus límites, por su energía de exclusión, por su *censura*?); podríamos decir, tomando la palabra al pie de la letra, que el Texto es siempre paradójico.

*

3. Al Texto uno se acerca, lo experimenta, en relación al signo. La obra se cierra sobre un significado. A ese significado se le pueden atribuir dos modos de significación: o bien se le pretende aparente, y entonces la obra es objeto de una ciencia de lo literal, que es la filología; o bien se le considera secreto, último, hay que buscarlo, y entonces la obra exige una hermenéutica, una interpretación (marxista, psicoanalítica, temática, etc.); en resumen, la obra funciona toda ella como un signo general, y es natural que represente una categoría institucional de la civilización del Signo. Por el contrario, el Texto practica un retroceso infinito del significado, el Texto es dilatorio; su campo es el del significante; el significante no debe imaginarse como «la primera parte del sentido», su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su «después»; por lo mismo, la infinitud del significante no remite a ninguna idea de lo inefable (de significado innombrable), sino a la idea de juego; el engendramiento del significante perpetuo (a la manera de un calendario perpetuo) en el campo del Texto (o más bien cuyo campo es el Texto) no se realiza de acuerdo con una vía orgánica de maduración, o de acuerdo con una vía hermenéutica de profundización, sino más bien de acuerdo con un movimiento serial de desligamientos, superposiciones, variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir lo que la obra «quiere decir»), sino metonímica; el trabajo de asociaciones, de contigüidades, de traslados, coincide con una liberación de la energía simbólica (si ésta le fallara, el hombre moriría). La obra (en el mejor de los casos) es simbólica de una manera mediocre (su simbólica es de corto alcance, es decir, se detiene); el Texto es simbólico de una manera radical: una obra en la que se concibe, percibe y recibe la naturaleza íntegramente simbólica es un texto. El Texto resulta de este modo restituído

al lenguaje; al igual que él, está estructurado, pero descentrado, sin cierre (observaremos, para responder a las sospechas despectivas de «moda» que a veces se aplican al estructuralismo, que el privilegio epistemológico que hoy en día se reconoce al lenguaje se basa precisamente en que en él hemos descubierto una idea paradójica de la estructura: un sistema sin fin ni centro).

*

4. El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido): el lector del Texto podría compararse a un individuo desocupado (que hubiese distendido todo su imaginario): este individuo discretamente vacío se pasea (esto es lo que le ha pasado al autor de estas líneas, así es como ha adquirido una idea viva del Texto) por la ladera de un valle por cuyo fondo corre un «oued» (hablo de «oued» para dar testimonio de una cierta desambientación); lo que percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, tenues explosiones de ruidos, delicados gritos de pájaros, voces de niños del otro lado del valle, pasos, gestos, ropas de habitantes muy cercanos o muy lejanos; todos esos incidentes sólo son a medias identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, fundamenta el paseo en una diferencia que nunca volverá a repetirse más que como diferencia. Eso mismo es lo que pasa en el Texto: no puede ser él mismo más que en su diferencia (lo cual no quiere decir su individualidad); su lectura es *semelfactiva* (lo cual vuelve ilusoria cualquier ciencia inductivo-deductiva de los textos: no hay una «gramática» del texto), y no obstante está enteramente entretejido de citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje puede no serlo?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de

lado a lado en una amplia estereofonía. La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las «fuentes», las «influencias» de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado. La obra no trastorna ninguna filosofía monista (ya se sabe que hay antagonistas); para esta filosofía, el Mal es la pluralidad. Así, frente a la obra, el Texto bien podría tomar como divisa la frase del hombre endemoniado (Marcos, 5, 9): «Mi nombre es legión, pues somos muchos». La textura plural o demoníaca que opone el Texto a la obra puede llevar consigo retoques profundos de la lectura, precisamente en los casos en que el monologismo parece ser la Ley: ciertos «textos» de las Sagradas Escrituras, recuperados tradicionalmente por el monismo teológico (histórico o anagógico) se ofrecerán quizás a una difracción de sentido (es decir, a una lectura materialista, en definitiva), mientras que la interpretación marxista de la obra, hasta hoy resueltamente monista, podrá materializarse aún más al pluralizarse (siempre que las «instituciones» marxistas lo permitan).

5. La obra está inserta en un proceso de filiación. Suele postularse una *determinación* del mundo (de la raza, luego de la Historia) sobre la obra, una *consecución* de las obras entre sí y una *apropiación* de la obra por parte de su autor. Se considera al autor como padre y propietario de su obra; la ciencia literaria aprende, así pues, a *respetar* el manuscrito y las intenciones declaradas por el autor, y la ciencia postula una legalidad de la relación entre el autor y su obra (los «derechos de autor», recientes en realidad, ya que no han sido legalizados hasta la Revolución). El Texto, en cambio, se lee sin la inscripción del Padre. La metáfora del Texto se aparta en esto también de la metáfora de la obra; ésta remite a la imagen de un *organismo* que crece por expansión vital, por «desarrollo» (palabra significativamente ambigua: biológica y retórica); la metáfora del Texto es la de la *red*; si el Texto se extiende es a causa de una combinatoria, de una sistemática (imagen próxima, por otra parte, a la visión de la biología actual sobre el ser vivo); por lo tanto, al Texto no se

le debe ningún «respeto» vital: se lo puede *romper* (por otra parte, esto es lo que hacía la Edad Media con dos textos que, sin embargo, eran autoritarios: las Sagradas Escrituras y Aristóteles); el Texto puede leerse sin la garantía del padre; la restitución del entretexto anula la herencia, paradójicamente. No se trata de que el Autor no pueda «aparecerse» en el Texto, en su texto; sino que lo hace, entonces, por decirlo así, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en la novela como uno de los personajes, dibujado en el tapiz; su inscripción ya no es privilegiada, paternal, alética, sino lúdica: se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra; hay una reversión de la obra sobre la vida (y no al contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra «bio-grafia» recupera un sentido fuerte, etimológico; y, a la vez, la sinceridad de la enunciación, auténtica «cruz» de la moral literaria, se convierte en un falso problema: el *yo* que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un *yo* de papel.

*

6. Normalmente, la obra es el objeto de un consumo; no estoy haciendo ninguna demagogia refiriéndome a la cultura llamada de consumo, pero no se puede dejar de reconocer que hoy en día es la «calidad» de la obra (lo cual supone finalmente una apreciación del «gusto») y no la operación de lectura en sí lo que puede marcar las diferencias entre los libros: la lectura «cultivada» no se diferencia estructuralmente de la lectura de tren (en tren). El Texto (aunque no fuera más que por su frecuente «ilegibilidad») decanta a la obra (cuando ésta lo permite) de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción, práctica. Todo esto quiere decir que el Texto exige que se intente abolir (o al menos disminuir) la distancia entre la escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino leyendo a las dos dentro de una misma práctica significativa. La distancia que separa la lectura de la escritura es histórica. En la época de la mayor diferenciación social (antes de la instauración de las culturas democráticas), leer y escribir estaban a la par entre los privilegios de clase: la Retórica, el gran código literario de aquellos tiempos, enseñaba a *escribir* (aunque lo que

de ordinario se produjera entonces fueran discursos, y no textos); es significativo que el advenimiento de la democracia haya invertido las órdenes: la Escuela (secundaria) se enorgullece de enseñar a *leer* (bien) y ya no de enseñar a escribir (el sentimiento de esta carencia vuelve a ponerse hoy de moda: se exige al maestro que enseñe al estudiante a «expresarse», lo cual es en cierto modo reemplazar una censura por un contrasentido). De hecho, *leer*, en el sentido de *consumir*, no es *jugar* con el texto. Hay que tomar la palabra «jugar» en toda su polisemia, en este caso: el texto en sí mismo «juega» (como una puerta, como cualquier aparato en el que haya un «juego»); y el lector juega, por su parte, dos veces: «juega» al Texto (sentido lúdico), busca una práctica que le re-produzca; pero para que esta práctica no se reduzca a una *mimesis* pasiva, interior (el Texto es precisamente lo que se resiste a esta reducción), *ejecuta** el Texto; no hay que olvidar que «jouer» es también un término musical; la historia de la música (como práctica, no como «arte») es, por otra parte, bastante paralela a la del Texto; hubo una época en que los aficionados activos eran numerosos (al menos en una determinada clase social), «ejecutar» y «escuchar» constituían una actividad poco diferenciada; después, han aparecido dos papeles sucesivos: primero el del *intérprete*, en el que el público burgués (aunque supiera todavía tocar un poco por sí mismo: ésa es la historia del piano) delegaba su ejecución; después el del aficionado (pasivo), que escucha la música sin saber tocarla (en efecto, el disco ha sucedido al piano); es sabido que hoy, la música postserial ha revolucionado el papel del «intérprete», al que se le pide de alguna manera que sea el coautor de la partitura que, más que «expresar», completa. El Texto es más o menos una partitura de ese nuevo estilo: solicita del lector una colaboración práctica. Gran innovación, porque ¿quién ejecuta la obra? (Ya se planteó la pregunta Mallarmé, y pretende que el auditorio *produce* el libro.) Tan sólo el crítico ejecuta hoy en día la obra (admito el juego de palabras). La reducción de la lectura a un consumo es evidentemente responsable del «aburrimiento» que muchos experimentan ante el texto moderno («ilegible»), la película o el cuadro de vanguardia: aburrirse, en este caso, quiere decir que no se es

* El autor está jugando con el doble sentido de *jouer*: «jugar», y también «ejecutar una pieza, tocar». [T.]

capaz de producir el texto, de ejecutarlo, de deshacerlo, de *ponerlo en marcha*.

7. Todo esto nos lleva a proponer un último acercamiento al Texto: el del placer. Yo no sé si alguna vez ha existido una estética hedonista (incluso los filósofos eudemonistas son bien escasos). Es cierto que existe un placer de la obra (de ciertas obras); uno puede quedarse encantado leyendo y relejendo a Proust, a Flaubert, a Balzac, y, ¿por qué no?, hasta a Alexandre Dumas; pero este placer, por intenso que sea, y aun en el caso de que estuviera despojado de todo prejuicio, sigue siendo, en parte (salvo un esfuerzo crítico excepcional), un placer consumista: pues si bien uno puede leer a esos autores, sabe también perfectamente que no puede *re-escribirlos* (que no es posible hoy en día escribir «así»); y esta sabiduría, bastante triste, basta para apartarnos de la producción de esas obras, desde el mismo momento en que su alejamiento es la base de nuestra modernidad (¿ser moderno no es acaso reconocer perfectamente lo que no es posible volver a empezar?). El Texto, en cambio, está asociado al disfrute, es decir, al placer sin separación. Al pertenecer al orden del significante, el Texto participa a su manera de una utopía social; antes que la Historia (suponiendo que ésta no escoja la barbarie), el Texto consigue, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan (conservan el sentido circular del término).

Unas cuantas proposiciones no constituyen por fuerza las articulaciones de una Teoría del Texto. Esto no sólo se debe a las insuficiencias del presentador (que, por otra parte, no ha hecho en muchos puntos más que recopilar lo que se está investigando a su alrededor). Esto se debe a que una Teoría del Texto no puede satisfacerse con una exposición metalingüística: la destrucción del metalenguaje, o por lo menos (pues es posible que haya que recurrir a ello provisionalmente) su puesta en

entredicho, forma parte de la misma teoría: el discurso sobre el Texto, por su parte, no debería ser otra cosa que texto, investigación, trabajo de texto, ya que el Texto es ese espacio *social* que no deja bajo protección a ningún lenguaje, exterior a él, ni deja a ningún sujeto de la enunciación en situación de poder ser juez, maestro, analista, confesor, descifrador: la teoría del Texto tan sólo puede coincidir con una práctica de la escritura.

1971, *Revue d'esthétique*.

La mitología hoy

Hace ya quince años⁴ que se propuso una determinada idea del mito contemporáneo. Esa idea, poco elaborada, a decir verdad, en sus comienzos (la palabra conservaba un valor claramente metafórico), conllevaba sin embargo algunas articulaciones teóricas. 1. El mito, próximo a lo que la sociología de Durkheim llama «una representación colectiva», es legible bajo los enunciados anónimos de la prensa, de la publicidad, del objeto de consumo de masas; es una determinación social, un «reflejo». 2. Este reflejo, sin embargo, y conforme a una determinada imagen de Marx, está *invertido*: el mito consiste en hacer de la cultura naturaleza, o al menos en convertir en «natural» lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico: lo que no es sino un producto de la división de clases y de sus secuelas morales, culturales, estéticas se presenta (se enuncia) como algo que «cae por su propio peso»; los fundamentos totalmente contingentes del enunciado, bajo el efecto de la inversión mítica, se convierten en el Sentido Común, el Derecho Común, la Norma, la Opinión común, en una palabra, la *Endoxa* (figura laica del Origen). 3. El mito contemporáneo es discontinuo: ya no se enuncia en forma de

4. Los textos de las *Mythologies* se escribieron entre 1954 y 1956; el libro, que salió en 1957, acaba de reimprimirse en edición de bolsillo, Ed. du Seuil, col. «Points», 1970.