

## EL CUERPO PARCELADO DE ROLAND BARTHES Y LA ESCRITURA COMO KAMASUTRA DEL LENGUAJE

Ester PINO ESTIVILL  
Université Paris-Sorbonne

*Ainsi entre les mots, dans les  
mots même, passe «le couteau de la  
Valeur»*

Roland Barthes

En la introducción a *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes justifica con cierta ironía el tema, la metodología y el corpus del libro. Bajo el principio de liberar al discurso del amor del atasco en el que lo habían dejado los medios de comunicación, los saberes y la opinión pública<sup>1</sup>, Barthes sube a la escena la enunciación del sujeto enamorado. El engranaje del drama es articulado a través de una serie de figuras como la Angustia, la Espera o el Te quiero, «bris du discours», nos dice, que no deben entenderse en sentido retórico, «mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique» (1977: 29). Desviándose de la disertación académica, Barthes explica que estas figuras circulan, corren y discurren como los atletas por la cabeza del enamorado y que, en resumidas cuentas, cada una de ellas «est fondée si au moins quelqu'un peut dire: "Comme c'est vrai, ça! Je reconnais cette scène de langage?"» (1977: 30).

La aparente arbitrariedad expuesta por Barthes en el *incipit* de su obra no venía sino a reforzar el formato final de los *Fragments*, con el que se alejaba del ensayo teórico esperado. Por un lado, las referencias, citadas solamente a partir del nombre (Werther, Platón, conversación con «X»...), aparecían de forma poco exhaustiva en el margen izquierdo de la página. Por otro lado, el libro iba destinado, en forma de cooperativa, «aux Lecteurs –aux Amoureux– Reunis», y no a la *intelligentsia* en ciencias humanas ni a las cátedras de literatura de la Sorbona. Por último, el corpus se constituía principalmente del *Werther* de Goethe, siguiendo el principio barthesiano del texto-mandala<sup>2</sup>, pero

<sup>1</sup> «Congé est donné à amour» (Barthes, 2010: 58), dice Barthes el primer día de su seminario dedicado al discurso amoroso que impartió en la École des hautes études entre 1974 y 1976. Olvidado en la actualidad, el amor debe rescatarse por su condición de intratable y de antimoderno, es decir, por su capacidad de escapar de los lenguajes que en la actualidad lo circundan.

<sup>2</sup> Barthes utiliza el término *mandala* para expresar el conocimiento del universo. En relación con el texto-mandala, en *Le plaisir du texte* Barthes señala: «Je comprends que l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence, la mathésis générale, le mandala de toute la cosmogonie littéraire –comme l'étaient les lettres de Mme de Sévigné pour la grand-mère du narrateur, les romans de chevalerie pour don Quichotte, etc.» (Barthes, 1973: 240-1).

también de otras «lectures insistantes» (el *Banquete* de Platón, el Zen, el psicoanálisis, la mística, Nietzsche y el *lieder* alemán), de «lectures occasionnelles», de conversaciones con amigos y, por último, añadía Barthes, «il y a en fin ce qui vient de ma propre vie» (Barthes, 1977: 33). El arranque personal era claro y, de hecho, quizá junto al precedente de *L'Empire des signes, Fragments d'un discours amoureux* fue el primer libro autobiográfico de Barthes. En él la teoría ya no tenía una función dominante y la presencia del autor, que aparecía como personaje de la teatralización del imaginario amoroso, se manifestaba de forma más comprometida y solemne que en el *Roland Barthes par Roland Barthes*, donde, al fin y al cabo, el autor se había dado muerte dentro del texto.

Esta introducción del cuerpo afectivo y emocional del autor en la escritura en detrimento de la *objetividad* del modelo teórico fue la coronación del *estilo Barthes*, al que se etiquetó bajo la fórmula de «le dernier Barthes». En 1977, ya director de la École des Hautes Études, centro de investigación en ciencias humanas exterior a la Sorbona, Barthes se sentía lo suficientemente libre como para dar rienda suelta a su escritura y posicionarse al margen del modelo académico. Ya no debía rendir cuentas a la antigua crítica, con la que años atrás había tenido la famosa confrontación que se materializó en la polémica Barthes-Picard<sup>3</sup>. Por fin se revelaba el estilo con el que había barnizado sus textos precedentes, que no era clausurar un corpus para el análisis, sino hablar de los libros que le gustaban, de sus afectos y de sus placeres.

Sin embargo, este último Barthes dio lugar a varias reacciones negativas entre el campo intelectual francés<sup>4</sup>. Y si bien *Fragments* se convirtió en un best-seller<sup>5</sup>, el libro fue mal recibido por el campo académico de finales de los setenta. Todo apuntaba a que la vuelta del autor en Barthes había enterrado al Barthes teórico, mitólogo y estructuralista. Tal y como explica Éric Marty, habría que añadir como causa a este rechazo por parte de la *intelligentsia* el hecho de que Barthes estaba realizando un uso anárquico de las dos grandes *epistemes* del momento, el psicoanálisis y el materialismo dialéctico<sup>6</sup>. En efecto, Barthes se servía de la teoría al mismo tiempo que de sus anécdotas y experiencias vitales. Pero ¿hay que ver en esta entrada de lo autobiográfico una insustancialidad teórica? Quizá comenzaban los malos tiempos para la teoría, pero con la vuelta a la

---

<sup>3</sup> La *querelle* Barthes-Picard fue uno de los más importantes concatenantes de la emergencia de la *nouvelle critique* durante los años 60, gracias sobre todo a su difusión en la prensa. Barthes publicó en 1965 *Sur Racine*, donde aplicaba una crítica psicoanalista al dramaturgo clásico. Raymond Picard, catedrático de la Sorbona y especialista en Racine, publicó el mismo año un artículo titulado «Nouvelle critique ou nouvelle imposture» en el que atacaba a Barthes, entre otros, por la inyección ideológica y extratextual de sus análisis. Como consecuencia, Barthes publicó *Critique et Vérité* al año siguiente, pequeño ensayo programático en el que pone en duda la supuesta *objetividad* de la vieja crítica.

<sup>4</sup> Jean-Claude Milner describe al último Barthes como «une figure tout à la fois pathétique et paisible» que había abandonado el estructuralismo, primero, y la teoría del texto, después (Milner, 2002: 119). Esta incompreensión del *último Barthes* por parte del campo intelectual francés es señalada por Tzvetan Todorov en su artículo «Le Dernier Barthes»: «On avait beaucoup de mal à ranger les textes de Barthes dans l'un des grands types de discours qui nous sont familiers et que notre société reçoit comme naturels; et cela servait comme point de départ d'une attaque contre Barthes, de la part de l'un de ces esprits qui prennent la culture pour de la nature, et la nature, pour une loi pénale: il n'est pas vraiment un savant, disait-on, ni tout à fait un philosophe, et après tout pas un romancier» (Todorov, 1981: 323-4).

<sup>5</sup> De la primera edición de *Fragments d'un discours amoureux*, aparecida en 1977, se vendieron 100.000 ejemplares, hubo numerosas traducciones, una adaptación teatral y varias manifestaciones que demuestran la apertura del libro a una masa de lectores que iba más allá del lector habitual en ciencias humanas (Coste, 2007: 19).

<sup>6</sup> Éric Marty explica que el libro fue mal recibido porque Barthes «s'écartait des grands mythes rationnels de l'intelligentsia, et notamment les deux grandes mythologies freudienne et marxiste» (Marty, 2002: 14).

autoría Barthes abrió nuevos caminos para la crítica literaria y para la disertación académica, superando a su vez ciertas barreras metalingüísticas en otros campos que no se reducían a lo intrínsecamente literario.

### El retorno del autor como cuerpo

Después de haber matado al autor como *deus ex machina* detrás del texto en ese ejercicio de reelaboración del *Contre Saint-Beuve* proustiano que fue el artículo «La mort de l'auteur», aparecido en Francia en 1968, Barthes, tres años después, en el prólogo a *Sade, Fourier, Loyola*, anuncia «un retour amical de l'auteur» (Barthes, 1971: 705). La vuelta que le ofrece al autor no se trata de devolverle su puesto institucional o su entidad civil, sino que, tal y como subraya, el autor que vuelve «c'est un corps». Dos años más tarde, en *Le plaisir du texte*, Barthes justifica este retorno de la siguiente manera:

Comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à «babiller»). (1973: 235)

Una vez que la paternidad del autor que venía a resolver el ejercicio crítico ya estaba enterrada, Barthes insiste en su nueva teoría del texto<sup>7</sup> pero tomando esta vez la posición del lector. Por fin retomaba las famosas palabras «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (1968: 45), con la particularidad que esta vez era el lector, personalizado abyecto, contra-héroe capaz de derribar todas las exclusiones, quien reivindicaba el retorno erótico del autor. Éste era el deseo de Barthes, como lector: «En réalité, ce serait une très grande libération le jour où l'on pourrait reprendre les auteurs du passé en tant que corps aimables, traces qui restent séduisantes» (1972: 207)

La reivindicación del cuerpo no era nueva: el cuerpo aparece como réplica desde su primer libro, *El grado cero de la escritura*, en el que es reconocido como la germinación del estilo con el que el escritor podrá crear una herida en el límite social de la Lengua, hasta su última obra, *La cámara lúcida*, donde el cuerpo es vía de conocimiento de la singularidad de la existencia. Sin embargo, no es hasta las postrimerías del Mayo del 68 que la relación entre el cuerpo y la escritura, así como la del placer y la teoría, operan un nuevo programa teórico y crítico-literario en la obra barthesiana. El campo léxico del erotismo y del cuerpo y los conceptos lacanianos de placer y goce se entrometen en la escritura del autor, imbricándose y tejiendo una serie de pliegues tanto a nivel de fondo como de forma que, en último término, van destinados al lector. Son años en los que el cuerpo es tema cardinal en el campo del pensamiento francés<sup>8</sup> y Barthes, manteniendo un diálogo con sus

<sup>7</sup> «Texte (théorie du)» apareció publicada en el tomo XV de la *Encyclopædia Universalis*.

<sup>8</sup> Kristeva publica en 1968 *Sémiotikè* donde, a través de la conjunción entre materialismo dialéctico y psicoanálisis, propone una teoría semiótica capaz de extraer la productividad del texto en su engendramiento –antes de pasar al plano simbólico y de regirse a las leyes de la comunicación– y, en 1974, la lleva a la práctica a través de las lecturas de Mallarmé y Lautréamont en *La révolution du langage poétique*. Entre 1972 y 1973 Lacan imparte su seminario *Encore*,

contemporáneos, se propone hacer del cuerpo algo más que el estilo germinativo del que había hablado en *Le degré zéro de l'écriture*. Es entonces cuando la palabra cuerpo toma dentro de la obra barthesiana su reverso más perverso y, en tanto que perverso, transgresor.

El cuerpo es reivindicado como átopos, lugar neutro que escapa a la guerra de los discursos. De hecho, en *Roland Barthes por Roland Barthes* se pregunta si todo autor debe tener una palabra-maná en su léxico. La palabra-maná, concepto que toma prestado del etnólogo Marcel Mauss, es en Barthes una especie de *joker*, palabra mágica que juega un poder doble: el de abrirse a lo simbólico y el de hacer pivotar el sentido. Ante el horror que siente Barthes por la arrogancia de las palabras que tienen la última palabra (el significado), la palabra maná abre y embriaga y, como la palabra esotérica en Deleuze (1969: 63), no está donde se la busca, y se la encuentra allí donde no está. Esta palabra maná, dice Barthes, que «n'est ni excentrique ni central», «jamais casé», «toujours atopique», «à la fois reste et supplément», en su léxico «c'est le mot corps» (Barthes, 1975a: 704). Y es desde esta atipicidad desde la que el cuerpo y el placer van a ser considerados como espacios que escapan a las significaciones y, a su vez, las acechan. «Toute une petite mythologie tend à nous faire croire que le plaisir (et singulièrement le plaisir du texte) est une idée de droite» (1973: 231), dice Barthes en *Le plaisir du texte*. Pero: ¿y si el saber se pudiera también saborear? Oponiéndose al uso reaccionario del cuerpo que se había apropiado la cultura burguesa, Barthes pretende también crear una rasgadura en los discursos de la izquierda. Saliendo de un encasillamiento ideológico, pero no por ello apolítico, Barthes se propone llevar el trabajo intelectual hacia la sexualidad del lenguaje<sup>9</sup>. El cuerpo entrará así en la escritura del autor, llevándolo con él, con la intención de investir de deseo los discursos, de una forma diferente al erotismo naïf y despolitizado de la cultura de masas.

Durante el Mayo del 68, mientras se denuncia que las estructuras no bajan a la calle<sup>10</sup>, Barthes retoma la presencia del cuerpo, del placer y del erotismo como arma política de confrontación frente a los medios de comunicación y los discursos políticos –sobre todo frente al discurso marxista–, pero también frente la ciencia –literaria y anatómica–, abriendo nuevos caminos. Así, lo que a primera vista parece una simple hedonización de los discursos toma, en su reverso, una serie de implicaciones más profundas: de hecho, Barthes insistirá en la autonomía del objeto literario hasta liberarlo, por un lado, del picardismo y la crítica literaria positivista y psicologista que yacía en las cátedras de letras francesas en la Sorbona y, por otro lado, de las leyes de consumo editorial. A su

---

en el que anuncia que la relación sexual no existe y la consecuente trampa del lenguaje a partir del imaginario amoroso. Durante estos años también, el cuerpo es denunciado como espacio atravesado por los discursos de poder –tal es la tesis de Foucault en *Surveiller et punir* (1972) y posteriormente en *Histoire de la sexualité* (1976)– y como lugar de represión del organismo por el capitalismo según Deleuze y Guattari, frente al cual estos autores proponen un cuerpo sin órganos por el que el deseo fluya y se ramifique (*L'Anti-Oedipe*, 1972).

<sup>9</sup> Tal y como reconoció en una entrevista: «Le travail intellectuel devrait porter sur la sexualité seconde et en particulier sur la sexualité du langage. Le travail d'avantgarde est de lever l'interdit érotique qui imprègne malheureusement les langages, politisés ou contre-idéologiques, et en fait des discours mornes, lourds, répétés, obsessionnels, ennuyeux» (Barthes, 1972: 202).

<sup>10</sup> Durante el Mayo del 68, al día siguiente de una asamblea del departamento de Filosofía de la École des Hautes Études a la que Barthes no asistió, en uno de los pasillos se leyó esta frase: «Barthes dit: "Les structures ne descendent pas dans la rue». Nous disons: "Barthes non plus"» (Calvet, 2008: 204).

vez, esta autonomía del texto literario viene a entablar una relación recíproca con el cuerpo que acabará difuminando sus categorías gramaticales.

### Cuerpo=Texto vs. Ciencia

«Quel corps? Nous en avons plusieurs» (1973: 228), se pregunta Barthes en *Le plaisir du texte*. La respuesta aparece fragmentada a lo largo de su obra<sup>11</sup>: el cuerpo anatómico y fisiológico, el científico, el cuerpo digestivo, el nauseabundo, el migrañoso, el sensual, el muscular, el humoral, sobre todo el emotivo... Entre ellos, Barthes destaca tres cuerpos con los que va a operar su teoría: frente al cuerpo anatómico<sup>12</sup> de la ciencia y frente al *corpus* de la academia<sup>13</sup>, reivindica su cuerpo erótico, ese «corps de jouissance fait uniquement de relations érotiques». Barthes realiza así una inversión crítica en la que texto y cuerpo devienen sinónimos, implicándose el uno al otro. Y en esta inversión tanto la ciencia como la comunicación son presentados como lenguajes reductores del cuerpo y del texto. «Le texte a une forme humaine, c'est une figure, un anagramme du corps? Oui, mais de notre corps érotique. Le plaisir du texte serait irréductible à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique».

Partiendo del genotexto<sup>14</sup>, término con el que Kristeva se refiere al proceso signifiante que no se puede reducir al habla (fenotexto), Barthes teje una polarización entre cuerpo/texto vs ciencia/comunicación, a partir de la cual pretende conducir –y politizar– a la crítica literaria hacia la observación del engendramiento semiótico del texto. El primer ejercicio analítico en el que texto es entendido como cuerpo lo realiza Barthes en *S/Z*, a través de un trabajo de cirugía sobre el cuento *Sarrasine*, de Balzac. Dejando atrás el estudio estructural de los paradigmas, Barthes divide macroscópicamente a los textos en «scriptibles» (1970: 122), aquellos que escapan a la representación de la realidad, y «lisibles», aquellos que siguen las leyes del consumo editorial. Barthes decide aplicar su análisis sobre un texto clásico, no tanto con la intención de dar un sentido al texto, sino de «apprécier de quel pluriel il est fait» (Barthes, 1970:123). Retomando la perversión de los libertinos de Sade, que disertan sobre sus víctimas a partir de sus partes, fusionando cuerpo y discurso –idea que bautiza con el nombre de *pornogramme* (1971: 839)–, Barthes realiza una operación similar sobre el cuento de Balzac, al que divide en una serie muy numerosa de lexías (unidades de lectura). En el prólogo, da su programa: «le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques);

<sup>11</sup> Véase en este sentido el estudio sobre los cuerpos de Barthes de Gaillard (2009).

<sup>12</sup> Destaca en este sentido el famoso fragmento de *Roland Barthes par Roland Barthes* en el que Barthes lanza por la ventana de la calle Servandoni un pedazo de costilla que tenía guardado de una antigua operación de neumotórax, un trozo del cuerpo de la ciencia tirado a la calle, adonde algún perro, nos dice, se acercará a olisquear (Barthes, 1975a: 641).

<sup>13</sup> El cuerpo de la ciencia «c'est le text des grammairiens, des critiques, des commentateurs, des philologues (c'est le phéno-texte)» (Barthes, 1973: 228).

<sup>14</sup> Kristeva acuña los términos de genotexto y fenotexto en *Sémiotikè*: «Le géno-texte est le signifiant infini qui ne pourrait "être" un "ce" car il n'est pas un singulier; on le désignerait mieux comme "les signifiants pluriels et différenciés à l'infini", par rapport auxquels le *signifiant* ici présent n'est qu'une borne, un lieu-dit, une *ac-cidence*» (Kristeva, 1968: 222).

[...] le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*» (1970: 130).

En contra del monstruo de la totalidad<sup>15</sup>, retórica e ilusoria, ya sea, por un lado, del relato continuo, la disertación o la obra y, por el otro, del cuerpo entendido como unitario, Barthes realiza un sinfín de micro-heridas en el cuento, fragmentándolo en partes pequeñas y pulverizando así el sentido del cuento clausurado. En efecto, el «étoilement» del texto a través del ejercicio crítico, a la manera del *Coup de dés* mallarmeano, rasga la supuesta linealidad del argumento y el estremecimiento operado por el corte fractura la logística del «effet de réel»<sup>16</sup> del cuento –ese fundamento inconfesado de verosimilitud del relato realista– señalando así la problemática del lenguaje. De hecho, este juego con el corte capaz de convertir al relato en un «texte étoilé» está estrechamente ligado con el motor central del relato, con la castración. En *Sarrasine*<sup>17</sup>, un narrador relata las reacciones de los personajes en torno a un personaje misterioso y aterrador, del cual al final se sabe que es un castrado, cuyo nombre femenino era la Zambinella. Tanto Sarrasine (el escultor que se ha propuesto realizar una escultura de la Zambinella) como el resto de personajes desean acercarse al castrado, la Zambinella, pero en ese deseo también aparece el terror (a ser castrado). La cercanía de la castración los paraliza, igual que la mirada directa a Medusa, y es en esa parálisis donde sus estructuras gramaticales se disuelven, arrastrando consigo la idea de sujeto unitario y despedazando el cuerpo en diversos objetos parciales.

Barthes retoma la idea de castración freudiana, como el paso que permite la entrada al terreno de lo simbólico, para invertirla. De hecho, Barthes no se detiene en la recomposición unitaria del cuerpo y en la sexualización genital, sino en el paso previo que la castración irradia, justamente en esa barra que separa S (Sarrasine) de Z (Zambinella), abriendo un abismo. Esa entrada en el abismo de lo real viene dada por la falta de Zambinella, cuya castración reenvía a la falta de significación originaria. De hecho, en la fiesta de los Lanty hay un cuadro en el que aparece un Adonis representado: la figura que sirvió de modelo fue la bella Zambinella, que a su vez era un castrado. El narrador relata así una historia en *mise en abyme* cuyo final queda abierto, puesto que allí donde se podría erigir el significado, no hay nada, salvo un suplemento, en el sentido que le da Derrida: «s'il comble, c'est comme on comble un vide» (1967: 208); es decir, la revelación de la castración colma la historia pero a su vez la difiere. De hecho, todos los personajes, aunque se crean establecidos en su imaginario, pivotan alrededor de esta ausencia y ninguno cumple el papel que viene dado por la estructura lingüística: los personajes masculinos se muestran femeninos y los femeninos, masculinos;

<sup>15</sup> «Le monstre de la totalité» es el título de la última entrada del *Roland Barthes par Roland Barthes*.

<sup>16</sup> Véase «L'effet de réel» de Barthes, (1968: 25-32).

<sup>17</sup> *Sarrasine* ocurre durante una fiesta en casa de los Lanty, familia adinerada pero de origen desconocido. En esta fiesta hay un personaje oscuro y viejo, que traspasa frialdad a aquel al que se le acerca. Una de las invitadas capta esta frialdad y se acerca al narrador, que le explica la historia real: hace tiempo, un escultor famoso, de nombre Sarrasine, cayó enamorado de una cantante, la Zambinella, a la que hizo musa de su obra. Sin embargo, la Zambinella (que es el viejo de la fiesta) es un cuerpo inerte, que no puede darle a Sarrasine lo que busca. La Zambinella es un castrado. Un personaje, femenino y masculino a la vez, que está amputado de aquello que lo identificaría. El escultor que debe representar el cuerpo de la Zambinella falla en su empresa, puesto que no puede esculpirla en su totalidad. La escultura de Zambinella es destruida en mil pedazos y Sarrasine, por miedo a la castración, acaba muriendo.

Sarrasine, cada vez que intenta recrear la escultura de la Zambinella, ésta se le descompone, puesto que «le sujet ne connaît le corps féminin que sous forme d'une division et d'une dissémination d'objets partiels: une jambe, un sein, une épaule, un cou, des mains» (Barthes, 1970: 211). Esta parcelación del cuerpo –ligada con la teoría de Lacan, que éste elabora a partir Sade, según la cual «on ne peut jouir que d'une partie du corps de l'Autre» (1975: 33)– es realizada por Barthes sobre el texto clásico, llevándolo hacia una simiente de sentidos, detrás de la cual no puede restablecerse el significado unitario.

«Le texte est en somme un fétiche et le réduire à l'unité du sens, par une lecture abusivement univoque, c'est *couper la tresse*, c'est esquisser le geste castrateur» (1970: 253), afirma al final de *S/Z*. Esta afirmación de la apertura interpretativa del texto le costó a Barthes varias refutaciones críticas, que consideran que la supuesta multiplicidad de sentidos conlleva un empobrecimiento del conocimiento de la obra, del autor y de su contexto<sup>18</sup>. Pero este rechazo a la crítica filológica y clásica, que Barthes simboliza con el gesto castrador, hay que leerlo precisamente desde el contexto francés de mediados de los sesenta, cuando sobre el campo crítico-literario se extendía la paternidad picardiana. Por otro lado, no podemos olvidar qué salidas toma la nueva teoría del texto: el programa crítico de Barthes no pretendía obviar el contexto histórico y filológico de la obra, sino dar autonomía a la literatura, liberándola también del canon del consumo editorial. El hecho de que Barthes incidiera en la ausencia de un sentido que vendría a explicar el texto no pretendía deslegitimar el ejercicio crítico, sino reivindicar la potencia de lo literario. Precisamente, esa falta sería «l'occasion à ce que se produise l'écrit» (Lacan, 1975: 46): el motor mismo de la escritura.

### La escritura como kamasutra del lenguaje

Le texte est un objet fétiche et *ce fétiche me désire*. Le texte me choisit, par toute une disposition d'écrans invisibles, de chicanes sélectives: le vocabulaire, les références, la lisibilité, etc.; et, perdu au milieu du texte (non pas derrière lui à la façon d'un dieu de machinerie), il y a toujours l'autre, l'auteur (Barthes, 1973: 234).

Barthes parte en varias ocasiones de la noción de fetiche para explicar el texto moderno. De hecho, «tresse-texte-tissu» tienen la misma etimología y los tres se presentan como substitutos de algo que no existe<sup>19</sup>. Por ello, los fetichistas son considerados los primeros perversos en la historia del psicoanálisis<sup>20</sup>. De hecho, el fetiche, como explica Jean-Joseph Goux, vendría a ser el trofeo del

<sup>18</sup> En la crítica española, por ejemplo, Antonio García Berrio (1977) denuncia este tipo de análisis que vendría a empobrecer el conocimiento global del objeto literario.

<sup>19</sup> Recuérdese la imagen de la trenza que usa Freud para explicar cómo Penélope se teje un falo en la espera (Goux, 2014: 179).

<sup>20</sup> Los fetichistas son los primeros perversos en la historia del psicoanálisis, aquellos capaces de gozar de una *jouissance* estéril, que no va a fecundar. Goux realiza una arqueología del concepto: «La notion de fétichisme est reconnue comme une aberration érotique très étrange, en général masculine, et plutôt rare dans sa forme pure, qui substitue à l'objet sexuel dit normal, c'est-à-dire une personne du sexe féminin, une chose inanimée qui en constitue une partie ou qui est en relation avec elle, comme une chaussure, une pièce de lingerie, un corset à lacets, une mèche de cheveu, etc. La satisfaction sexuelle ne sera obtenue que grâce à cet objet sur lequel semble se concentrer toute la force du désir» (Goux, 2014: 177-8).

perverso: aquel que, en vez de regirse bajo la ley del padre y matar a la madre aterradora, entrando así en lo simbólico y pasando a la sexualización genital que le permite la reproducción, no sólo no supera la castración sino que se inventa un objeto que le permite gozar de la madre ficcionalmente:

Le fétiche n'est pas le résultat d'une séparation, d'une coupure, d'un détachement suppliciant et réussi d'avec le monstre-mère (ce qu'il faudrait en termes freudiens appeler 'castration symbolique'), mais l'écart, la déviance, le pas de côté qui permet de jouir d'une demi-victoire sans avoir combattu jusqu'à la mort symbolique). (Goux, 2014: 194)

De hecho, la satisfacción que permite el fetiche es doblemente perversa puesto que, al tratarse de un objeto inerte, conlleva un goce estéril. Es con este sentido con el que Barthes, Edipo moderno, muestra al texto como si fuera fetiche y trofeo a la vez, orgulloso de su semivictoria: el texto es un fetiche precisamente porque no ha seguido la ley del Padre –la castración que permite el paso a lo simbólico– interrumpiendo así la relación sexual reproductiva. De hecho, el texto se lee sin la inscripción del Padre y por ello es capaz de acercarse al exceso de goce que quedaba prohibido por la Ley. El texto es entendido así como el espacio de *jouissance* (*jouis-sens*) que, tal fue la formulación lacaniana<sup>21</sup>, «*ne cesse de ne pas s'écrire*» (1975: 120).

El texto-fetiche deviene un tránsito de deseos y placeres que media entre autor y lector, una falla que permite rozar lo prohibido del goce desestabilizando todo discurso coherente. Barthes va a reclamar este instante estremecedor en el texto moderno, lugar en el que el lector goza y sufre de la caída de las significaciones, a medio camino entre el sentido del relato y su dinamización, entre la lectura de placer –«celui qui contente, [...] qui vient de la culture»– y la lectura del goce –«celui qui met en état de perte, [...] fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur» (Barthes, 1973: 226). El placer del texto ya no vendrá dado por las palabras que reenvían a un referente –recuérdese la lucha de Barthes contra el discurso realista– ni las que siguen el hilo horizontal del relato clásico, sino por las palabras valor –que Barthes toma de Nietzsche vía Deleuze–, aquellas que malbaratan el paradigma y abren las puertas a la transgresión al lenguaje.

Que «entre les mots, dans les mots même, passe “le couteau de la Valeur”» (1975a: 704), clama Barthes en su autobiografía, con tal de que entre ellas pase el deseo –«*l'inter-dit*» lacaniano–; dicho de otro modo, la potencia de aquello que no se puede nombrar. El autor venía a reencontrarse con el lector en este *entredicho* con una conciencia política clara:

Ce lecteur, il faut que je le cherche (que je le “drague”), *sans savoir où il est*. Un espace de la jouissance est alors crée. Ce n'est pas la “personne” de l'autre qui m'est nécessaire, c'est l'espace: la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. (Barthes, 1977: 220)

A partir de la relación erótica con el lector, la escritura pasa a ser entendida como kamasutra<sup>22</sup> del lenguaje: la escritura, suerte de cama textual, se convierte en un lugar en el que las palabras, rozándose entre ellas, pueden desestabilizar las leyes de la comunicación. Con la intención de hacer

<sup>21</sup> En su seminario XX, titulado *Encore*, Lacan afirma que «le rapport sexuel ne peut pas s'écrire» (1975: 47).

<sup>22</sup> En *Le plaisir du texte*, Barthes dice: «L'écriture est ceci: la science des jouissances du langage, son Kamasutra (de cette science, il n'y a qu'un traité: l'écriture elle-même)» (1973: 221).



caer los valores y los mitos de la lengua («la langue, c'est fasciste», tal fue la máxima provocadora en su *Leçon*), Barthes intentó entablar esta relación insostenible pero erótica en el intersticio con el otro. Puesto que era en ese abismo, paréntesis del discurso, donde el cuerpo del lector y el cuerpo del autor podían hacer el amor de mil maneras distintas, con mil roces distintos.

Finalmente, el valor evaluativo del último Barthes no sólo conllevó una remodelación de la crítica literaria francesa y de la metodología académica. De hecho, la inversión crítica que realizó a través de la vuelta a la autoría y de la erotización del lenguaje abre todavía hoy vías de análisis en el terreno de los estudios de género. De hecho, Barthes no sólo sexualizó al texto, sino que acabó por multisexualizar al cuerpo. «La sexualité doit se conquérir sans cesse sur la langue (par l'écriture)», dijo el último día de su primer seminario sobre el discurso amoroso, con tal que «chacun ait la langue non de son sexe mais de sa sexualité: passer, dans la langue, au pluriel des situations, des investissements, des désirs» (2010: 288). El cuerpo y el texto, rozándose y fragmentándose, dejarían de doblegarse así bajo la ley del código (científico, tipológico, de la generalidad), para abrirse de infinitas maneras singulares. En definitiva, con la vuelta del autor como cuerpo erótico, y con la intención de disolver los imaginarios del lenguaje, Barthes deconstruyó el concepto de género proponiendo una simiente de textos y de sexualidades.

### Referencias bibliográficas

- BARTHES, R. (1968): «La mort de l'auteur», en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo III. París, Seuil, 2002, pp. 40-45.
- (1971): *Sade, Fourier, Loyola*, en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo III. París, Seuil, 2002, pp. 699-866.
- (1972): «Plaisir / Écriture / Lecture», entrevista con Jean Ristat, en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo IV. París, Seuil, 2002, pp. 199-213.
- (1973): *Le plaisir du texte*, en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo IV. París, Seuil, 2002, pp. 217-265.
- (1975a): *Roland Barthes par Roland Barthes*, en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo IV. París, Seuil, 2002, pp. 575-776.
- (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, en É. Marty, ed., *Œuvres complètes*, tomo V. París, Seuil, 2002, pp. 25-296.
- (2010): *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*. París, Seuil.
- CALVET, L.-J. (2008): *Roland Barthes, 1915-1980*. París, Flammarion.
- COSTE, C. (2007): «Préface», en R. Barthes, *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976, suivi de Fragments d'un discours amoureux: inédits*. París, Seuil, pp. 19-45.
- DELEUZE, G. (1969): *Logique du sens*. París, Minuit.
- DERRIDA, J. (1967): *De la grammatologie*. París, Minuit.

- GAILLARD, F. (2009): «Incarnations», *Médium*, 18/1, pp. 11-20.
- GARCÍA BERRIO, A. (1977): «Crítica formal y función crítica», *Lexis*, I, 2, pp. 187-209.
- GOUX, J.-J. (2014): «Le fétiche et le trophée», en *Fractures du temps*. París, Des femmes-Antoinette Fouquet, pp. 177-202.
- KRISTEVA, J. (1968): *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París, Seuil, 1969.
- LACAN, J. (1975): *Encore*. París, Seuil.
- MARTY, É. (2002): «Présentation», en R. Barthes, *Œuvres complètes*, tomo V. París, Seuil, 2002.
- MILNER, J.-C. (2002): *Le périple structurale: figures et paradigme*. París, Seuil.
- TODOROV, T. (1981): «Le Dernier Barthes», *Poétique*, 20, pp. 323-324.

TROPELIÁS