

## De la obra al texto

(Roland Barthes, *Revue d'Esthétique* N° 3, 1971)

Es un hecho comprobado que desde hace algunos años se ha operado (o se opera) un cierto cambio en el interior de la idea que nos hacemos del lenguaje y, en consecuencia, de la obra (literaria) que debe a este mismo lenguaje al menos su existencia fenoménica. Este cambio está evidentemente ligado al desarrollo actual (entre otras disciplinas) de la lingüística, de la antropología, del marxismo y del psicoanálisis (la palabra “ligazón” se utiliza aquí de forma voluntariamente neutra: no se decide una determinación, aunque fuera múltiple y dialéctica). La novedad que tiene incidencia sobre la noción de obra no proviene forzosamente de la renovación interior de cada una de estas disciplinas, sino más bien de su encuentro al nivel de un objeto que por tradición no surge de ninguna de ellas. Diríamos, en efecto, que lo *interdisciplinario*, de lo que hoy hacemos un valor fuerte de la investigación, no puede realizarse con la simple confrontación de saberes especiales: lo interdisciplinario no es en absoluto reposo: empieza *efectivamente* (y no por la simple emisión de buenos deseos) cuando la solidaridad de las antiguas disciplinas se deshace, quizás incluso violentamente, a través de las sacudidas de la moda, en favor de un objeto nuevo, de un lenguaje nuevo, que no están, ni el uno ni el otro, en el campo de las ciencias que se tendía apaciblemente a confrontar: precisamente este malestar de clasificación permite diagnosticar una cierta mutación. La mutación que parece recoger la idea de obra no debe, sin embargo, ser sobrevalorada; participa de un deslizamiento epistemológico, más que de un auténtico corte; éste, como se ha dicho a menudo, habría intervenido en el siglo pasado, con la aparición del marxismo y del freudismo; no se habría producido ningún corte posteriormente y podemos decir que, en cierto modo, desde hace cien años estamos en la repetición. Lo que la Historia, nuestra Historia, nos permite hoy es solamente deslizar, variar, sobrepasar, repudiar. Al igual que la ciencia einsteiniana obliga a incluir en el objeto estudiado la *relatividad de sus señales*, por lo mismo la acción conjugada del marxismo, del freudismo y del estructuralismo obliga, en literatura, a relativizar las relaciones del escritor, del lector y del conservador (del crítico) frente a la *obra*, noción tradicional, concebida durante mucho tiempo y todavía hoy de una forma; si se nos permite la expresión, newtoniana, se produce la exigencia de un objeto nuevo, obtenido por deslizamiento o derribo de las categorías anteriores. Este objeto es el *Texto*. Sé que esta palabra está de moda (yo mismo me veo arrastrado a emplearla a menudo), y por tanto es sospechosa para algunos; pero precisamente por ello quisiera de alguna forma recordarme a mí mismo las principales proposiciones en cuya encrucijada se encuentra el Texto ante mis ojos: la palabra “proposición” debe entenderse aquí en un sentido más gramatical que lógico: son enunciaciones, no argumentaciones, “toques”, si así lo prefieren, de los acercamientos que aceptan quedar como metafóricos. Estas son las proposiciones: conciernen al método, a los géneros, al signo, al plural, a la filiación, a la lectura, al placer.

1 El Texto no debe entenderse como un objeto computable. En vano buscaríamos separar, materialmente las obras de los textos. En particular, no debemos dejarnos arrastrar a decir: la obra es clásica, el texto pertenece a la vanguardia; no se trata de establecer en nombre de la modernidad un grosero palmarés y declarar *in* a algunas producciones literarias y *out* a otras, por su situación cronológica puede existir “texto” en una obra muy antigua, y muchos productos contemporáneos no tienen, en absoluto, nada en cuanto texto. La diferencia es la siguiente: la obra es un fragmento de sustancia, ocupa una porción del espacio de los libros (por ejemplo, en una biblioteca). El Texto, por su parte, es un campo metodológico. La oposición podría recordar (pero en ningún caso reproducir palabra por palabra) la distinción propuesta por Lacan: la “realidad” se muestra, lo “real” se demuestra; al igual que la obra se ve (en las librerías, en los ficheros, en los programas de examen), el texto se demuestra, se habla según ciertas reglas (o contra ciertas reglas); la obra se sostiene en la mano, el texto se sostiene en el lenguaje: sólo existe tomado en un discurso (o mejor: es Texto por lo mismo que él lo sabe); el Texto no es la descomposición de la obra; la obra es la cola imaginaria del Texto. O, todavía más: *El Texto sólo se experimenta en un trabajo, una producción*. Se deduce de ello que el Texto no puede pararse (por ejemplo en un estante de biblioteca); su movimiento constitutivo es la travesía (puede especialmente atravesar la obra, varias obras).

2 De la misma forma, el Texto no se reduce a la (buena) literatura; no puede ser tomado en el interior de una jerarquía, ni siquiera un recortado de los géneros. Lo que le constituye es, por el contrario (o precisamente) su fuerza de subversión con respecto a las antiguas clasificaciones. ¿Cómo clasificar a Georges Bataille? ¿Es este escritor un novelista, un poeta, un ensayista, un economista, un filósofo, un místico? La respuesta es tan poco confortable que se prefiere generalmente olvidar a Bataille en los manuales de literatura; de hecho, Bataille ha escrito textos, o, incluso,

siempre un solo y mismo texto. Si el texto presenta problemas de clasificación (por otra parte ésta es una de sus funciones “sociales”), se debe a que implica siempre una cierta experiencia del límite (por adoptar una expresión de Phillippe Sollers). Thibaudet hablaba ya (pero en un sentido muy restringido) de obras-límite (como la *Vie de Rance* de Chateaubriand, que, efectivamente, se nos aparece hoy como un “texto”: el Texto es lo que se sitúa en el límite de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.). Esta idea no es retórica, no recurrimos a ella para hacer algo “heroico”: el Texto intenta situarse muy exactamente *detrás* del límite de la *doxa* (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su *censura*?); tomando la palabra al pie de la letra, se podría decir que el Texto siempre es *paradójico*.

3 El Texto se acerca, se prueba, en relación con el signo. La obra cierra sobre un significado. Se pueden atribuir a este significado dos modos de significación: o bien se le pretende aparente, y la obra es, en este caso, objeto de una ciencia de la letra, que es la filología o bien este significado es reputado por secreto, último; hay que buscarlo, y la obra depende entonces de una hermenéutica, de una interpretación (marxista, psicoanalítica, temática, etc.); en suma, la obra funciona ella misma como un signo general y es normal que figure una categoría institucional de la civilización del Signo. El Texto, por el contrario, practica un retroceso infinito del significado, el texto es dilatorio; su campo es el del significante el significante no debe ser imaginado como “la primera parte del sentido”, su vestíbulo material, sino, muy al contrario, como su *demasiado tarde*; igualmente, el *infinito* del significante no remite a idea alguna inefable (de significado innombrable), sino a la de *juego*; el engendramiento del significante perpetuo (a la manera de un calendario del mismo nombre) en el campo del texto (o, mejor: cuyo texto es el campo) no se produce según una vía orgánica de maduración, o según una vía hermenéutica de profundización, sino mejor según un movimiento serial de desenganchamientos, de encabalgamientos, de variaciones; la lógica que regula el Texto no es comprensiva (definir “lo que quiere decir” la obra), sino metonímica; el trabajo de las asociaciones, de las contigüidades, de las acumulaciones, coincide con una liberación de la energía simbólica (si le faltara, el hombre moriría); la obra (en el mejor de los casos) es *mediocrementemente* simbólica (su simbólica se detiene bruscamente; es decir, se para); el Texto es *radicalmente* simbólico: una *obra cuya naturaleza íntegramente simbólica se concibe, percibe y recibe, es un texto*. El Texto, de esta forma, es restituído al lenguaje: como él, está estructurado, pero descentrado, sin clausura (notemos, para responder a la despectiva sospecha de “moda”, bajo la que se pone algunas veces al estructuralismo, que el privilegio epistemológico reconocido actualmente al lenguaje se apega precisamente al hecho de que en él hemos descubierto una idea paradójica de la estructura: un sistema sin fin ni centro).

4 El Texto es plural. Esto no solamente quiere decir que tiene varios sentidos, sino que realiza el plural mismo del sentido: un plural *irreductible* (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sin paso, sin travesía: no puede, pues, depender de una interpretación, incluso liberal, sino de una explosión, de una diseminación. El plural del Texto se apega, en efecto, no a la ambigüedad de sus contenidos, sino a lo que podríamos llamar la *pluralidad estereográfica* de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido): el lector del Texto podría ser comparado a un sujeto ocioso (que habría distendido en él toda ficción) este sujeto pasaderamente vacío se pasea (esto le ha sucedido al autor de estas líneas y con ello accedió a una idea viva del texto) por el flanco de un valle en cuyo fondo corre un *oued* (el *oued* ha sido puesto ahí para atestiguar un determinado cambio de ambiente); lo que percibe es múltiple, irreductible, procedente de sustancias y de planos heterogéneos, despegados: luces, colores, vegetaciones, calor, aire, explosiones tenues de ruidos, suaves gritos de pájaros, voces de niños al otro lado del valle, pasos, gestos, vestidos de habitantes muy cercanos o alejados: todos estos *incidentes* son semi-identificables: provienen de códigos conocidos, pero su combinatoria es única, funde el paseo en una diferencia que sólo podrá repetirse como diferencia. Así sucede en el texto no puede ser él mismo más que en su diferencia (lo que quiere decir: su individualidad), su lectura es semelfactiva (lo que convierte en ilusoria toda ciencia inductiva-deductiva de los textos: no hay “gramática” del texto), y, sin embargo, está tejida completamente con citas, referencias, ecos: lenguajes culturales (¿qué lenguaje no lo es?), antecedentes o contemporáneos, que lo atraviesan de parte a parte en una vasta estereofonía. Lo intertextual en que está comprendido todo texto, dado que él mismo es el entre-texto de otro texto, no puede confundirse con un origen de texto: buscar las fuentes, las “influencias” de una obra, es satisfacer el mito de la filiación; las citas con las que se construye el texto son anónimas, ilocalizables, y, sin embargo, *ya leídas*: son citas sin comillas. La obra no altera ninguna filosofía monista (ambas, como es sabido, son antagonistas); para esta filosofía, el plural es el Mal. Así, frente a la obra, el texto podría adoptar como lema la palabra del hombre frente a los demonios (Marcos, 5, 9): “Mi nombre es Legión, porque somos muchos”. La textura plural o demoníaca que opone el texto a la obra puede implicar modificaciones profundas de lectura, precisamente donde el monologismo parece ser la Ley: algunos de los “textos” de la Sagrada Escritura, recuperados tradicionalmente por el monismo teológico (histórico o anagógico), se ofrecerán quizás a una disfracción de los

sentidos (es decir, finalmente, a una lectura materialista), mientras que la interpretación marxista de la obra, hasta aquí resueltamente monista, podrá materializarse mejor al pluralizarse (en cualquier caso, si lo permiten las “instituciones” marxistas).

5 La obra está comprendida en un proceso de filiación.”Postula una *determinación* del mundo (de la raza, más tarde de la historia) sobre la obra, una *consecución* de las obras entre sí y una apropiación de la obra por su autor. El autor es reputado por padre y propietario de su obra; la ciencia literaria enseña, pues, a *respetar* el manuscrito y las intenciones declaradas del autor, y la sociedad postula una legalidad de la relación del autor con su obra (es el “derecho de autor”, reciente, a decir verdad, dado que sólo fue realmente legalizado con la Revolución). El Texto se lee sin la inscripción del Padre. La metáfora del texto se despega, una vez más, aquí, 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 amplía, es por efecto de una combinatoria, de una sistemática (imagen cercana, por otra parte, a los puntos de vista de la biología actual sobre el ser vivo); ningún “respeto” vital se debe, pues, al Texto: puede ser *roto* (por otra parte, es lo que hacía la Edad Media con dos textos, sin embargo, autoritarios: la Sagrada Escritura y Aristóteles); el Texto puede leerse sin la garantía de su padre, la restitución del intertexto elimina, paradójicamente, la herencia. No significa que el autor no pueda “regresar” al Texto, a su texto; pero, en este caso, lo hace, por así decirlo, a título de invitado; si es novelista, se inscribe en él como uno de sus personajes; dibujados sobre el tapete; su inscripción no es ya privilegiada, sino lúdica; se convierte, por así decirlo, en un autor de papel: su vida ya no es el origen de sus fábulas, sino una fábula concurrente con su obra: hay una reversión de la obra sobre la vida (y no el caso contrario); es la obra de Proust, de Genet, lo que permite leer su vida como un texto: la palabra “biografía” alcanza de nuevo un sentido fuerte, etimológico, y, a la vez, la sinceridad de la enunciación, auténtica “cruz” de la moral literaria, se convierte en falso problema: el yo que escribe el texto no es, tampoco, más que un yo de papel.

6 Ordinariamente, la obra es objeto de un consumo; no hago aquí demagogia alguna al referirme a la cultura llamada de consumo, pero hay que reconocer que hoy, es la “calidad” de la obra (lo que finalmente supone una apreciación de “gusto”) y no la operación misma de la lectura lo que puede establecer diferencias entre los libros: la lectura “cultivada” no difiere estructuralmente de la lectura de tren (en los trenes). El Texto (aunque fuera solamente por su frecuente “ilegibilidad”) decanta a la obra de su consumo y la recoge como juego, trabajo, producción, práctica. Ello quiere decir que el Texto exige el intento de abolir (o, al menos, disminuir) la distancia entre la escritura y la lectura, no intensificando a proyección del lector hacia el interior de la obra, sino ligando a ambos en una misma práctica significativa. La distancia que separa la lectura de la escritura es histórica. En los tiempos de más acentuada división social (antes de la instauración de las culturas democráticas), leer y escribir eran, igualmente, privilegios de clase: la Retórica, gran código literario de esos tiempos, enseñaba a *escribir* (incluso si lo que se producía ordinariamente eran discursos, y no textos); es significativo que la llegada de la democracia invirtiera la consigna: aquello de que se enorgullecía la Escuela (secundaria) era de enseñar a *leer* bien, y no a escribir (el sentimiento de esta carencia vuelve, hoy, a estar de moda: se exige al maestro que enseñe al estudiante a “expresarse”: lo que, de alguna forma, es reemplazar una censura por un contrasentido). De hecho, *leer*, en lugar de *consumir*, no significa *jugar* con el texto. “Jugar” debe ser tomado aquí en toda la polisemia del vocablo: el texto mismo *juega* como una puerta, como un aparato en el que existe el “juego”; y el lector juega, a su vez, dos veces: *juega al* Texto (sentido lúdico), busca una práctica que lo re-produzca; pero para que esta practica no se reduzca a una *mimesis* pasiva, interior (precisamente es el Texto quien se resiste a esta reducción), *juega el* texto; no hay que olvidar que “jugar” es también un término musical<sup>1</sup>; la historia de la música (como práctica, no como “arte”) es, por otra parte, bastante paralela a la del Texto; hubo una época en la que los aficionados activos eran numerosos (al menos en el interior de una clase determinada); “interpretar” y “escuchar” constituía una actividad poco diferenciada; más tarde aparecieron sucesivamente dos papeles: primero el de *intérprete*, en quien el público burgués (aunque todavía supiera interpretar un poco: ésta es toda la historia del piano) delegaba su interpretación; más tarde el del aficionado (pasivo), que escucha música sin saber interpretarla (al piano, efectivamente, ha sucedido el disco); es sabido que hoy la música post-serial ha trastocado el papel del intérprete a quien se ha pedido ser, de alguna forma, co-autor de la partitura, que él completa, más que “expresarla”. El Texto es, más o menos, una partitura de esta nueva clase: solicita del lector una colaboración práctica. Gran innovación, puesto que, la obra, ¿quién la ejecuta? (Mallarmé se ha planteado la cuestión: quiere que el auditorio *produzca* el libro); hoy, sólo el crítico ejecuta 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”), el film o el cuadro de vanguardia:

<sup>1</sup> Aquí, Barthes utiliza las palabras *jeu, jouer*, en el doble sentido que tienen en francés: jugar e interpretar (tocar, ejecutar una obra, representar un papel dramático). A un mismo vocablo francés corresponden, pues, dos vocablos castellanos (N. del T.)

aburrirse quiere decir que no se puede producir el texto, jugarlo, deshacerlo, *hacerlo partir*.

7 Esto nos lleva a plantear (a proponer) un último acercamiento al Texto: el del placer. No sé si ha existido alguna vez una estética hedonista (los mismos filósofos eudemonistas son raros). Ciertamente, existe un placer de la obra (de algunas obras); puede encantarme leer y releer a Proust, Flaubert, Balzac, e incluso, por qué no, a Alexandre Dumas; pero este placer, por vivo que sea, e incluso aunque estuviera desprovisto de todo prejuicio, queda parcialmente (salvo un esfuerzo crítico excepcional) como un placer de consumo; puesto que si puedo leer a estos autores, sé también que no puedo *reescribirlos* (que no es posible escribir hoy de esta forma); y este saber, bastante triste, es suficiente para separarme de la producción de estas obras, en el mismo momento en que su alejamiento funda mi modernidad (ser moderno, ¿no es conocer realmente aquello que no podemos reemprender?) El Texto está ligado al goce, es decir, al placer sin separación. 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 lleva a cabo, si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos la de las relaciones de lenguaje: es el espacio en el que ningún lenguaje corta el camino a otro, en el que circulan los lenguajes (manteniendo el sentido circular del vocablo).

Estas pocas proposiciones no constituyen forzosamente las articulaciones de una Teoría del Texto. Esto no afecta únicamente a las insuficiencias del presentador (que, por otra parte, se ha limitado, en muchos puntos, a recoger lo que buscan junto a él). Esto afecta al hecho de que una Teoría del Texto no puede satisfacerse con una exposición metalingüística: la destrucción del metalenguaje, o, al menos (puesto que puede resultar preciso recurrir provisionalmente a él), su puesta en sospecha, forman parte de la teoría misma: el discurso sobre el Texto no debería ser, a su vez, más que texto, búsqueda, trabajo de texto, dado que el Texto es este *espacio* social que no deja ningún lenguaje al abrigo del exterior, ni a ningún sujeto de la enunciación en situación de juez, de dueño, de confesor, de descifrador: la teoría del Texto no puede coincidir más que con una práctica de la escritura.