

*Barthes sobre el autor, la obra y el texto*

Roland Barthes

2019

*Barthes sobre el autor, la obra y el texto*  
Roland Barthes

Edición: Perro Tuerto

Última edición: 7 de octubre del 2019

Hecho en México / *Made in Mexico*

Permitida su reproducción y difusión por cualquier  
medio mecánico o electrónico sin la autorización  
escrita del titular de los derechos.

## 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 va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

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

autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la «*performance*» (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el «genio». El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, de la «persona humana». Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la «persona» del autor. Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayor parte de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la acción, 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 sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela —pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?— quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquiou, sino que Montesquiou, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida en que el lenguaje es un sistema, y en que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos —ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible «burlarlo»—, pero al recomendar incessantemente que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso «sobresalto» surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la misma mente ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último, fuera de la literatura

en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «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 dimen-

siones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la «cosa» interior que tiene la intención de «traducir» no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey de joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, «había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto, y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios» (*Los Paraísos Artificiales*); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.

Una vez alejado el Autor, se vuelve inútil la pretensión

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

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

plo, 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.

## DE LA OBRA AL TEXTO

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, a 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 einsteniana 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. Éstas 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 comunicacio-

nes 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 se 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 lectura, 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 restituido 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 disseminación. 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, funda 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 difracción 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. Se 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: no 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 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 solamen-

te 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 la proyección del lector hacia el interior de la obra, sino ligando a ambos en una misma práctica significante. 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 práctica no se reduzca a una *mímesis* 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: aburrirse quiere decir que no se puede

---

<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.).

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 *re-escribirlos* (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 las 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 meta-lingüística: la destrucción del meta-lenguaje, 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.

## FUENTE

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra de la escritura*, Ediciones Paidós, 1987.

*Barthes sobre el autor, la obra y el texto* se  
terminó de componer el 7 de octubre del  
2019. Documento hecho con  $\LaTeX$ .