

SESIÓN DEL 9 DE ENERO DE 1975

Para esta nueva investigación, mi primer planteamiento consistirá en diferenciar lo *operativo* de lo *metodológico*.

1) La *mención operativa* tiene una cierta relación con el campo «de operaciones» del cirujano, salvo que no me dispongo a cortar nada en absoluto. Se trata de delimitar el campo de trabajo, el territorio del discurso sobre el que vamos a trabajar (a contemplar, a ilustrar y quizá a *fetichizar*). Se trata básicamente de datos (las bases del trabajo). O quizá de enunciar la lista de las premisas arbitrarias del trabajo: he optado por proceder de esta forma y lo anuncio. Operativo: operaciones *sin justificar*. Es la parte *bruta* de la investigación. ¿Sobre qué se basan nuestras decisiones? Estamos en el terreno de lo *metodológico*.

2) El *discurso metodológico* es el discurso que trata de —o que tiene que ver con— el fundamento de los valores, es decir, de la *evaluación* (efectivamente, por su condición es anterior al discurso crítico). ¿Dónde se sitúa, pues, la evaluación fundadora en las ciencias del lenguaje y del discurso (lingüística y semiología)?

a) En general, es decir, durante toda la fase racionalista de nuestra historia intelectual, la evaluación está censurada, enmascarada bajo la ley de la *ratio* científica en la que supuestamente se basa el método al margen de todo valor. El valor fundador es la ausencia, la represión del valor (Nietzsche).<sup>1</sup>

b) Aunque esta *ratio* sigue prevaleciendo, especialmente en el discurso universitario sobre la literatura (aunque se trate de un discurso semiológico), sabemos que nos aproximamos a una nueva fractura epis-

1. Como señala en sus notas de clase (véase pág. 357), Roland Barthes se refiere principalmente a los análisis de Gilles Deleuze en *Nietzsche y la filosofía*, *op. cit.*

temológica o a una fractura renovada, reactivada, nuevamente articulada. Esta fractura es *nuestro* problema, lo que constituye la justificación histórica de nuestro trabajo.

Efectivamente, estamos obligados actualmente a suponer a la *evaluación* (es decir, al discurso del método con y sin juego de palabras) dos nuevas instancias: la *ideología* y el *inconsciente*. Estas instancias son características porque van más allá del sujeto: la mutación epistemológica consiste en que la evaluación pasa de un estado de *censura* a un movimiento de *fuga*. La evaluación queda en manos de una instancia que va más allá de mí mismo y este ir más allá es lo que define mi enunciación. Mi enunciación de investigador queda así definida, ya no por la suma positiva y digamos que *mate* de mis enunciados, tampoco por lo que dice, ni siquiera (e insisto, para desactivar una muletilla que se empieza a desgastar) por lo que no dice, sino más bien *por lo que cree que dice*.

Desde ese punto de vista, lo metodológico deja de ser necesariamente *fundador*: puede ser un *efecto* del trabajo, o una justificación, o una imagen, es decir, un *simulacro*. Es decir, el Método es el imaginario<sup>1</sup> de mi evaluación.

Por lo tanto, el discurso metodológico, al haber perdido su privilegio fundador, al volver al estado de efecto de lenguaje, puede volver a la corriente de trabajo, alineado con sus otros episodios. Nuestra investigación es textual en virtud de esta mutación: no tiene exterior, no es un metalenguaje. Efectivamente, el Texto<sup>2</sup> es lo que atrapa, lo que inorganiza, inorigina, desjerarquiza. En el Texto no hay nada de *primordial*, porque es *primordial* en sí (primer encuentro, draga de lectura, de escucha).

Programa / Método: un texto famoso y candente separa claramente ambos discursos: el texto sadiano. Programación de las sesiones ≠ «disertaciones», que son como el imaginario ulterior del programa. Esta referencia manifiesta la parte reservada al disfrute en el discurso de esta investigación.

1. «Tenemos que diferenciar aquí el imaginario de la imaginación. El imaginario puede concebirse como un conjunto de representaciones interiores (es el sentido habitual), o como el campo de defeción de una imagen (es el sentido que encontramos en Bachelard y en la crítica temática), o también como el desconocimiento que el sujeto tiene de sí mismo en el momento en que se decide a asumir y actuar como su *yo* (es el sentido de la palabra en Lacan)» (*Sade, Fourier, Loyola*, OC, III, 743-744; trad. cast.: *Sade, Fourier, Loyola*, traducción de Alicia Martorell, Madrid, Cátedra, 1997). Sobre el problema del imaginario, véase «Cómo está hecho este libro», «Psicoanálisis I», págs. 604-605.

2. Sobre la cuestión del Texto, véase, de Roland Barthes, «De l'œuvre au texte», 1971 (OC, III) (trad. cast.: «De la obra al texto», en *El susurro del lenguaje*, traducción de C. F. Medrano, Barcelona, Paidós, 1987) y «Théorie du Texte», 1973 (OC, IV) (trad. cast.: «Teoría del texto», en Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, traducción de Enrique Folch González, Barcelona, Paidós, 2002).

De lo que se trata es de explicar el orden o el desorden de nuestro trabajo:

— Separaremos lo operativo de lo metodológico. Lo operativo vendrá en primer lugar, pues no es posible comenzar a trabajar sin delimitar arbitrariamente el campo operativo: es el *sea* de un geómetra que se dispone a trabajar. Aunque inicial, la mención operativa no es en modo alguno un discurso sobre los fundamentos, sino un discurso sobre el *cómo*.

— Discurso del *¿por qué?* Hablaremos del simulacro metodológico, pero más adelante, a lo largo de este trabajo, en un momento que todavía desconozco. Nos referiremos en especial a las preguntas siguientes: ¿Por qué el amor? ¿Qué metadiscurso? ¿Qué sexo? Fundamento de las unidades identificadas, el *moaré*, el tornasol del texto amoroso, la lectura.

— Nuestro criterio será enunciar en primer lugar, pero *solamente en primer lugar* lo que parezca necesario para la comunicación de lo que venga después. Lo Operativo es el programa, en el sentido cibernético: futuro activo, sin justificación.

### *Operativa*

Nuestro tema, formulado de forma apresurada: *Problemas de la enunciación. El discurso amoroso*. Antes de comenzar a trabajar, responderé rápidamente a cuatro preguntas: 1) ¿Qué amor? 2) ¿Qué corpus? 3) ¿Qué discurso amoroso? 4) ¿Qué intertexto?

#### 1. ¿Qué amor?

Muchos sentidos para la palabra «amor» (se puede hacer una lexicología completa para cada idioma), muchos tipos de amor, o más bien muchas *regiones*. Tema freudiano.

En la teoría freudiana se reconoce esta diversidad, pero Freud da la razón a la lengua, que sólo propone una palabra: «El nódulo de lo que nosotros denominamos amor se halla constituido, naturalmente, por lo que en general se designa con tal palabra y es cantado por los poetas, esto es, por el amor sexual, cuyo último fin es la cópula sexual. Pero en cambio, no separamos de tal concepto aquello que participa del nombre de amor, o sea, de una parte, el amor del individuo a sí mismo, y de otra, el amor paterno y el filial, la amistad y el amor a la humanidad en general, a objetos concretos o a ideas abstractas [...] todas estas tendencias constituyen la expresión de los mismos movimientos instintivos que im-

pulsan a los sexos a la unión sexual; en circunstancias distintas son desviados de este fin sexual o detenidos en la consecución del mismo [...] Creemos, pues, que con la palabra “amor”, en sus múltiples acepciones, ha creado el lenguaje una síntesis perfectamente justificada [...]».<sup>1</sup>

En este campo inmenso, a un tiempo variado y unificado (al menos por la teoría freudiana), dividimos el territorio de lo que Engels llama curiosamente (al menos es la impresión que deja la traducción francesa) el *amor sexual individual*, es decir, en realidad *dual* (*El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*).<sup>2</sup> Desconocido en la Antigüedad, o al menos es lo que dice Engels, salvo en sus márgenes (¡los márgenes de la sociedad, no los del amor!): pastores de Teócrito, Dafnis y Cloe. La definición de Engels no es sentimental, psicológica o afectiva, sino estructural: se trata del amor que no tiene definición institucional (≠ matrimonio). Este amor marginal pasa a la esfera central del poder en la Edad Media: amor cortés, *cortezía*.<sup>3</sup> También se habla de amor-pasión, amor total, amor límite.

En este territorio inmenso, secular, internacional, transcultural, definimos un cantón muy particular, minúsculo, insignificante (insisto): apelación arbitraria, pero que nos viene dada por un adjetivo: el *amor romántico* (denominación imprecisa, pero cómoda, que designa más una modalidad existencial que una fase histórica).

Y en este cantón reducido, quizá, con mayor precisión, un punto ínfimo: el *mal de amores*, *Liebeswehe*, *Liebesehne*, *langueur d'amour*,<sup>4</sup> en la medida en que habla, o no puede hablar, o habla de otra cosa. Esta última referencia ya nos puede indicar *por qué* (¿imaginario metodológico?) hemos elegido este cantón particular y anacrónico (¿lo es realmente?): porque cree que pone en escena la *expresión* del sujeto enamorado (es el imaginario de expresión).<sup>5</sup>

1. Sigmund Freud, «Psychologie collective et analyse du moi», cap. 4 de *Essais de psychanalyse*, traducido del alemán [al francés] por S. Jankélévitch, París, Payot, 1963, págs. 109-110; citado por Christian David, *L'État amoureux. Essais psychanalytiques*, París, Payot, col. «Science de l'homme», 1971, pág. 10 (trad. cast.: *Psicología de las masas y análisis del yo*, traducción de J. L. López Ballesteros, *Obras completas*, t. III, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981. [Todas las citas de Freud corresponden a esta traducción al castellano o, cuando no es posible, por discrepancias con la traducción francesa con la que trabajaba Roland Barthes, se basan en gran medida sobre ella. (*N. de la t.*)]). Este párrafo está tachado en el manuscrito.

2. Friedrich Engels, *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'État*, traducido del alemán [al francés] por Jeanne Stern, París, Éditions Sociales, 1974, pág. 84 (trad. cast.: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, traducción de Juan Antonio de Mendoza, Madrid, Fundamentos, 1970).

3. *Cortezía* (provenzal): mundo del amor cortés. Sobre este tema, Roland Barthes remite principalmente a la obra de Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, París, Plon, UGE col. «10/18», 1939, 1962 (trad. cast.: *El amor y Occidente*, traducción de Antoni Vicens, Barcelona, Kairós, 1979). Precisión de Roland Barthes: «Sobre la sociología del amor, cf, *infra*» (véase pág. 245).

4. *Liebe* (alemán): amor; *Wehe* (alemán): sufrimiento; *Sehne* (alemán): anhelos, languidez.

5. Precisión de Roland Barthes: «Cf. *infra*» (véase pág. 131).

## 2. ¿Qué corpus?

Según la semiología clásica (taxonómica): corpus lo más amplio posible, del que vamos a inducir un «modelo», que a continuación aplicaremos, a título experimental, sobre discursos amorosos que no forman parte del corpus.

*En la práctica:* para nuestro tema, un corpus de este tipo es *imposible de controlar*, dado que nos enfrentamos, no a un fenómeno histórico, sino a un *modo* de discurso (que por lo tanto hay que buscar por todas partes, en forma de trazas, coincidencias, flecos, etc., incluyendo alrededor de nosotros y en nosotros). El *corpus*, en el sentido clásico, sólo puede provocar una búsqueda descontrolada, pues toda limitación racional resulta vana.

*En teoría:* el abandono del modelo —es decir, del corpus múltiple— ya ha sido enunciado en *S/Z*. El presente trabajo sigue la línea de *S/Z*, que se concentraba voluntariamente en un solo texto, desde la idea de que el texto es precisamente eso: la puesta en escena de una *dialéctica de la diferencia*.<sup>1</sup> Dialéctica que resume precisamente el poeta mismo del amor romántico, Heine, a propósito de la historia de amor:

*Es ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie immer neu.*<sup>2</sup>

El fin de la búsqueda textual es efectivamente la novedad: no la novedad histórica, sociológica, científica, sino la novedad existencial o erótica. El deseo, y por lo tanto el texto, como siempre nuevo; categoría de la Primera Vez, del Encuentro, del Deslumbramiento, del *retorno de la diferencia*, que Nietzsche señala con el tema inaudito del *eterno retorno* (no de lo mismo, sino de lo diferente).<sup>3</sup>

Como en *S/Z*, tomamos un texto-tutor, a partir del cual divagaremos. El principio siempre es el mismo: el *texto-mandala*.<sup>4</sup> En un texto hay de

1. En *S/Z*, 1970, Roland Barthes analiza la combinación de cinco códigos en el relato de Balzac, *Sarrasine* (trad. cast.: *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 1980).

2. «Es una vieja historia / que sin embargo siempre parece nueva», Heinrich Heine, *Lyrisches Intermezzo, Buch der Lieder*, edición bilingüe alemán-francés, prefacio y traducción del alemán [al francés] de Albert Spaeth, París, Aubier-Montaigne, s. d., poema 39, pág. 139. El *Libro de canciones* tiene dos tomos en la edición utilizada por Roland Barthes (t. I: *Jeunes souffrances, Intermezzo lyrique*; t. II: *Le Retour, La Mer du Nord, Appendice au Livre des chants*). (trad. cast.: *Libro de las canciones*, traducción de J. L. Reina Palazón, Orense, Linteo, 2009).

3. Párrafo tachado en el manuscrito.

4. Mandala: «representación geométrica y simbólica del universo, en el brahmanismo y el budismo» (*Le Petit Robert*). Véase, de Roland Barthes, *El placer del texto*: «Comprendo que para mí la obra de Proust es la obra de referencia, la *mathesis* general, el *mandala* de toda cosmogonía literaria, como lo eran las Cartas de M<sup>me</sup> de Sévigné para la abuela el narrador, las novelas de caballerías para Don Qui-

todo: el texto es muy exactamente un cosmos o, como se decía hace diez años (pues la física va más deprisa que la crítica literaria), un *big bang*. Es decir, explota continuamente: texto *leído* y no texto almacenado.

Nuestro texto tutor es *Los sufrimientos del joven Werther*, de Goethe (Aubier, versión bilingüe alemán-francés).<sup>1</sup> De este texto como objeto histórico, sólo diré lo siguiente:

- primera versión: 1774 (*Ur-Werther*),<sup>2</sup>
- versión revisada (la nuestra): 1786. Albert más simpático,<sup>3</sup>
- la historia relatada va del nacimiento de la pasión de Werther a su suicidio (del 4 de mayo de 1771 a la Navidad de 1771: ocho meses).

A este texto, añadiremos a veces, en virtud de una selección igualmente arbitraria, algunos complementos literarios:

- Heine: *Buch der Lieder* (Aubier, bilingüe alemán-francés I) y sobre todo, *Lyrisches Intermezzo*, especialmente *Dichterliebe* (Schumann).<sup>4</sup>
- *El viaje de invierno*, *Die Winterreise*, de Schubert-Müller.<sup>5</sup>

### 3. ¿Qué discurso?

¿El amor es algo más que su discurso? La pregunta no tiene sentido si creemos (y no es mi caso) que el lenguaje no se puede reducir al rango de un mero apéndice, atributo o decorado de «algo» (más real, más cierto, etc.). Lo que podemos decir es que el discurso amoroso es *la forma*

jote, etc. [...]» (OC, IV, 240-241). (trad. cast.: *El placer del texto*, traducción de Nicolás Rosa, México, Siglo XXI Editores, 2003, pág. 58).

1. *Die Leiden des jungen Werthers* («Los sufrimientos del joven Werther»), traducido del alemán [al francés] por H. Buriot Darsiles, París, Montaigne, «Collection bilingue des classiques étrangers», 1931. [Para este texto hemos utilizado la siguiente edición en castellano (a la que corresponden los números de página, salvo que se indique lo contrario): *Las penas del joven Werther*, traducción de Berta Vias Mahou, Madrid, Espasa Calpe, 2007. (N. de la t.)]

2. *Ur* (alemán): originario, primero.

3. Albert es el prometido de Charlotte, y por lo tanto, el rival de Werther. Precisión de Roland Barthes: «Cf. *infra* sobre los Celos» (véanse págs. 49-50).

4. *Buch der Lieder* (alemán): *Libro de canciones*; *Lyrisches Intermezzo* (alemán): *Intermezzo lírico*. *Dichterliebe* (alemán): *Los amores de un poeta*. Los *Dichterliebe* (op. 48) son un ciclo de 16 lieder para voz y piano escritos en 1840 por Robert Schumann sobre textos tomados del *Lyrisches Intermezzo* (1822-1823). Los poemas, a los que el compositor cambió el orden y el título, evocan el nacimiento y el duelo de la pasión.

5. *Die Winterreise*, último ciclo de 24 lieder para voz y piano compuestos por Franz Schubert, en 1827, sobre textos de Wilhelm Müller (trad. cast.: *El viaje de invierno*, traducción de Andrés Neuman, Barcelona, Acantilado, 2003. Todas las citas están tomadas de esta edición).

en que lo Imaginario se hace cargo de lo Simbólico. Lo que vamos a tratar de percibir es un *imaginario*, un Yo: el Yo amoroso, el Yo wertheriano (*Yo parlante*: sería un pleonasma).

Una vez dicho esto, ¿quién habla en el amor? ¿Quién produce el discurso amoroso? Esencialmente, estatutariamente (hay que aceptarlo), el *sujeto*. El discurso amoroso es *puro discurso del sujeto enamorado* (el discurso de uno solo).

#### ALOCUCIÓN

No hay que tratar de situar este discurso en una alocución (nueva cantinela de la lingüística),<sup>1</sup> dejarse encerrar en el esquema alocutorio (alocutor → alocutario). No existe un criterio alocutorio: nunca sabemos a quién se dirige el discurso amoroso (si pensáramos que se dirige simplemente al objeto amado —al *tú*—, todo estaría dicho y no merecería la pena empezar nuestro viaje). Como máximo, podríamos esbozar una tipología de los *lugares* en los que se produce este discurso: *a*) lugar intracorporal (lenguaje en la cabeza, lenguaje silencioso, pero no mudo, soliloquio amoroso, como un falso diálogo: la «escena» íntima); *b*) lugar compartido (diálogo o soliloquio ante el objeto amado); *c*) lugar público (hostigado por los representantes de la *doxa*,<sup>2</sup> discurso producido en ausencia del sujeto: el sujeto se convierte en *él*), lugar «social»; *d*) lugar cero: metalenguaje, el del análisis, por ejemplo.

#### PLURAL

Tenemos pues: *discurso del sujeto* (amoroso). *Werther* es el libro de Werther (*Die Leiden des jungen Werthers*), no el de Charlotte. Charlotte es el *objeto* amoroso (o más exactamente *i*: «otro-imaginario-con-minúscula»)<sup>3</sup> y un objeto no tiene discurso (es su marca de objeto). Efectivamente, Charlotte no *produce* un discurso, o al menos se limita a esbozar dos: *a*) sobre la supervivencia, la inmortalidad, los mundos celestes: es su propio imaginario; *b*) al final —salvando las cartas— sobre sus angustias de sujeto atrapado entre Werther y Albert. Sin embargo, precisamente en ese momento empieza a desvelarse como sujeto posible del

1. Alusión al desarrollo de la pragmática como análisis de las situaciones de comunicación.

2. *Doxa* (griego): opinión pública, cultura dominante y dominadora. Es un término que aparece constantemente en la obra de Roland Barthes. Véase pág. 117.

3. «Otro-con-minúscula» (*Petit autre*): expresión tomada de Jacques Lacan. Para Lacan, el otro convierte al sujeto en ser deseante. Sin embargo, hay que marcar la diferencia entre el otro sin más («otro-con-minúscula»), que permite al sujeto construirse por identificación, y el Otro que, como orden de lo simbólico, constituye la cultura y el inconsciente del sujeto. En el seminario de 1976, Roland Barthes utilizará el nombre de «otro-con-minúscula» para el destinatario del discurso amoroso. Véase pág. 343.

amor (de Werther). Si hablara, el único discurso del objeto amoroso sería: «Te amo más de lo que tú me amas», pero sería otro discurso imaginario, el de la mala fe.

#### LIBRO

La enunciación es, por lo tanto, propia del sujeto enamorado. El libro de amor es siempre el del sujeto enamorado (observación a un tiempo lógica y exorbitante). Sólo hay libro del objeto cuando el objeto se invierte y pasa de ocupar el lugar de *no sujeto del Amor* al de *sujeto del no amor*. En ese momento puede surgir una enunciación: la del sujeto del deseo perverso. El prototipo del libro de este sujeto (sujeto amado y deseante) es *Don Juan* (el Seductor).

En cuanto al libro del Doble Amor (sujeto y objeto en la misma figura dual, en simetría rigurosa), dos prototipos: *a)* libro del primer placer: *Dafnis y Cloe*;<sup>1</sup> *b)* libro de la muerte: *Tristán e Isolda*.

#### 4. ¿Qué intertexto?

##### INTERTEXTO

Ni una fuente (verticalidad de la influencia), ni una referencia legal (la autoridad sistemática que se invoca), sino un cierto campo de circulación de las palabras, un campo de *complicidad*: el campo de las *medias palabras* o palabras veladas (*à demi-mot*). Cf., en neuropsiquiatría animal, el *repertorio*, el campo de las perspectivas propias de un animal: no hacer a la rata preguntas de hombre. El intertexto es en cierta forma un *repertorio*: trazado que engloba y deja lo que le resulta exterior fuera del foco de la pertinencia (una cierta in-comunicación de los sistemas). El intertexto es, por así decirlo, un *compañero de lenguaje* (para hablar necesitamos tener a alguien enfrente, pero también a alguien al lado, sobre todo para hablar de amor, como hace Werther con Homero y Ossian).

El intertexto cambia —puede cambiar— en función de las fases del trabajo personal (yo ya veo varios intertextos diferentes: Sartre, Brecht, Saussure, Benveniste, el complejo, actualmente disociado, Derrida, Sollers, Kristeva, Nietzsche).<sup>2</sup> ¿Cuál será el intertexto aquí? El psicoanálisis.

1. *Dafnis y Cloe*: novela pastoril escrita en griego por Longo (finales del siglo II y comienzos del siglo III), que relata los amores bucólicos y contrariados del joven Dafnis y la joven Cloe.

2. Sobre esta cuestión de las «fases», véase *Roland Barthes par Roland Barthes*, 1975 (OC, IV, 718) (trad. cast.: *Roland Barthes por Roland Barthes*, traducción de Julieta Sucre, Barcelona, Paidós, 2004, pág. 94).

Aunque nunca me había interesado personalmente, para este tema no se me ocurre ninguno mejor. En cualquier otro sistema (en los demás *episteme*),<sup>1</sup> el Amor queda fuera de juego. Es cierto que el psicoanálisis incorpora el sentimiento amoroso a su sistema con bastante parsimonia, sin demasiado entusiasmo y de forma bastante reductora, pero al menos hay un lugar previsto para el discurso amoroso en la tópica psicoanalítica.

Eso no quiere decir que vayamos a *aplicar* el psicoanálisis al discurso wertheriano (el intertexto no es eso). Vamos a producir un discurso (un metadiscurso) heteróclito, en el que se insertarán «fragmentos» del discurso psicoanalítico, como si fueran *fragmentos de programa* que condicionan lo que va a ocurrir después. Eso quiere decir que:

1) No vamos a reivindicar una intelección rigurosa (justa) del dato analítico. Puede haber imprecisiones, deformaciones, contradicciones, contrasentidos: estamos *buscando*. Eso quiere decir que, en los fragmentos de la búsqueda, tratamos de conocer, no sólo el discurso amoroso, sino también el psicoanálisis: trabajamos sobre nosotros mismos.

2) No tratamos de producir un discurso analítico, sino más bien un discurso que se *ofrezca* lo mejor posible al psicoanálisis. Y para ofrecerse, nuestro discurso debe tener un poco de *distancia*: que pueda modificarse, adaptarse. Nuestro discurso será, por ejemplo, a veces un poco psicológico, precisamente porque el psicoanálisis se manifiesta mejor cuando *desplaza* el discurso psicológico.

## EL IMAGINARIO

El psicoanálisis ya había funcionado como intertexto en *El placer del texto*,<sup>2</sup> pero más bien por lo que tiene que ver con la perversión, el fetichismo. Aquí, para el discurso amoroso, nos ocuparemos más bien de lo relativo al *Imaginario*. La mejor hipótesis inicial es que el Amor es el acto de hacerse cargo de lo Simbólico por parte del imaginario; el discurso amoroso es un discurso del Imaginario. *Sarrasine* es el texto de lo Simbólico; *Werther* es el texto de lo Imaginario. Por lo tanto, para mí, sujeto-lector, no se da la misma relación con la castración<sup>3</sup> y la demanda de

1. *Episteme* (griego): sistema o configuración de un saber. Roland Barthes utiliza aquí un término popularizado por Michel Foucault (*Las palabras y las cosas*, 1966).

2. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., 1973 (OC, IV).

3. Véase nota 1, pág. 49. El escultor Sarrasine se enamora del castrado Zambinella, al que confunde con una mujer. El relato cuenta una historia de castración en el sentido físico y también en el sentido de renuncia al falo y aceptación de la ley del Padre. Una sección de *S/Z* se titula «Castradura y castración» («Castrature et castration») en alusión a los dos sentidos de la palabra (OC, III, 255) (pág. 137 de la edición castellana). La obra balzaquiana es freudiana en el sentido de que concede a la «castración» una virtud estructuradora para el sujeto. Sarrasine fracasa por no haber alcanzado esta castración. En *Fragmentos de un discurso amoroso* se ignora deliberadamente el complejo de castración:

amor. De ahí, la movilidad de los «métodos». Por lo tanto, estamos en la línea que prolonga *Roland Barthes por Roland Barthes*, que es un libro sobre el imaginario de escritor, de crítico.

Recordemos la definición didáctica de esta noción lacaniana (Laplanche)<sup>1</sup> (todos estos puntos ya tienen una relación evidente con el Amor):

— Registro (≠ Simbólico ≠ Realidad): prevalencia de la relación con la imagen de lo similar. Relacionado con el tema del Espejo (y, por lo tanto, de la madre).

— Relación fundamentalmente narcisista del sujeto con su yo.

— Relación dual basada en la imagen de un semejante (el otro imaginario: *i*):<sup>2</sup> atracción erótica, tensión agresiva. Repetición de la relación dual con la Madre, sin salida.

— Cf. etología animal: «prevalencia de una determinada *Gestalt*<sup>3</sup> en el desencadenamiento de los comportamientos».

— Coalescencia entre el significante y el significado: tipo de percepción en la que la semejanza, el homomorfismo tienen un papel determinante. (Papel de la analogía. Vuelta de la analogía.)

— Toda conducta, toda relación imaginaria está condenada al engaño. Lacan habla de una orgía imaginaria cuya función es prolongar el juego del engaño con la madre.

El Deseo y el Imaginario (Lacan): «El deseo humano no mantiene una relación pura y simple con el objeto que le satisfaga, sino que está condenado a una perversidad fundamental»: <sup>4</sup> disfrute de deseo como deseo. Inmerso en una relación profunda con el deseo del otro. Se escapa a la síntesis del Yo, no dejándole más que la ilusión.<sup>5</sup>

(Relación estrecha entre el Imaginario y el Ideal del Yo. Ahora bien,

---

para el sujeto enamorado, lo imaginario prevalece sobre lo simbólico. Sobre *Fragmentos de un discurso amoroso*, véase, de Éric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, París, Seuil, col. «Fiction & Cie», 2006, págs. 215-221, 236-237, 297-298 (trad. cast.: *Roland Barthes, el oficio de escribir*, Buenos Aires, Manantial, 2007).

1. «Imaginario», en Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, París, PUF, col. «Quadrige», 1967. Roland Barthes hará referencia frecuentemente a esta obra (trad. cast.: *Diccionario del psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1983. Todas las citas están tomadas de esta edición).

2. Véase la nota 3 de la pág. 51.

3. *Gestalt* (alemán): forma. Referencia a la psicología de la forma (*Gestaltpsychologie*) según la cual la percepción se organiza con referencia a conjuntos —a formas— y no en función de elementos aislados.

4. Se trata del seminario *Les Formations de l'inconscient (1957-1958)*, texto establecido por Jacques-Alain Miller publicado en 1998 (trad. cast.: *El seminario*, libro V: *Las formaciones del inconsciente, 1957-1958*, traducción de Eric Berenguer, Barcelona, Paidós, 1981). Una reseña de Jean-Baptiste Pontalis, autorizada por Jacques Lacan, se publicó en *Bulletin de psychologie*, t. XII, 1958-1959.

5. Párrafo tachado en el manuscrito.

actualmente se tiende a considerar el Ideal del Yo<sup>1</sup> como «límite de lo analizable»: ni neurosis ni psicosis. Se puede advertir así la situación *patética* [no digo patológica] del Amor, en la que todavía hay que delimitar elementos neuróticos y/o psicóticos.)

***Lo que no haremos,  
lo que haremos***

LO QUE NO SERÁ NUESTRO TRABAJO

- Ni el enfoque socio-histórico-ideológico sobre un «sentimiento»;
- ni la confirmación de un método crítico antiguo (por ejemplo, *S/Z*),<sup>2</sup> ni el ensayo de un método crítico nuevo (la relación con *S/Z* abarca únicamente la unicidad del texto-tutor y la práctica del recorte);
- ni el análisis de una obra literaria (en su estructura y/o en su historia).

Quiero insistir en este punto: escotomizar en *Werther* la obra literaria no quiere decir que consideraremos que *Werther* es un documento (a pesar del origen biográfico de la historia). La alternativa (el paradigma) *obra / documento* remite a un sentido, una ideología de la «representación», ideología a un tiempo retórica (*res/verba*)<sup>3</sup> y realista (*lo real/el arte*). Lo que nos interesa no es la relación de Goethe con *Werther*, sino la relación del sujeto lector con un texto anterior.

LO QUE NOS PROPONEMOS

¿Qué nos proponemos? No describir una generalidad, una abstracción (el discurso amoroso), sino un espacio, un campo de circulación del lenguaje, un trazado, una elaboración de lenguaje (vital, ardiente, incluso), una enunciación, es decir, una topología movедiza de los lugares que ocupa el sujeto que habla según el deseo y el Imaginario. Ni lo indi-

1. Ideal del yo: «Término utilizado por Freud en su segunda teoría del aparato psíquico: instancia de la personalidad que resulta de la convergencia del narcisismo (idealización del yo) y de las identificaciones con los padres, con sus sustitutos y con los ideales colectivos. Como instancia diferenciada, el ideal del yo constituye un modelo al que el sujeto intenta adecuarse» (Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, op. cit.). Un capítulo del *Seminario* libro I de Jacques Lacan se titula «Ideal del Yo y Yo-Ideal» (trad. cast.: *El seminario*, libro I: *Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, traducción de Rithee Cevasco y Vicente Mira, Barcelona, Paidós, 1981).

2. Véase pág. 49.

3. *Res, verba* (latín): cosas, palabras.

vidual, ni lo general, sino lo circulante, lo móvil, lo sutil: lo plural (el eterno retorno de la diferencia); es decir, *Texto* (y no *una* obra). El texto no debe detenerse en la obra, la literatura no debe ocultar el Texto. ¿Qué es el Texto, o más bien *Texto* (cantidad indeterminada)? Puede ser *la obra según el sujeto lector*. «Texto» siempre es al menos digráfico: Texto *Werther* entretejido con Texto X (Texto Roland, de mi nombre de pila).<sup>1</sup> ¿Lo que será? El efecto de una perspectiva que, al ser a su vez imaginaria, desborda lo operativo y se suma al simulacro metodológico (*semblant méthodologique*). Podemos decir, en todo caso, lo que haremos.

#### LO QUE HAREMOS

Nuestro trabajo será, en cierto sentido, monótono (monótono, quizá, como el propio discurso amoroso). Durante unas diez semanas, revelaremos algunas figuras del discurso amoroso y, salvando una pausa consagrada al simulacro metodológico, nos limitaremos a esto: enumerar, sin construir nada.

¿Qué es una figura del discurso amoroso? De momento, me contentaré (estamos en la fase *operativa*) con una mención mínima —apenas lo necesario para echar a andar—, dejando para más tarde (pausa metodológica) una revisión más completa de la noción, del objeto (que es un artefacto).

La figura es un fragmento del discurso recortado en función del hecho de que el sujeto-lector (o escuchador) reconoce en el flujo discursivo algo que *ya* ha visto, leído, escuchado, sentido, vivido (o que cree haber visto, leído escuchado, vivido). La figura procede de un acto de lectura y este acto es una *acomodación* (curvatura del cristalino) de reconocimiento. El ojo normal no se acomoda respecto al infinito; nos acomodamos respecto a lugares finitos del texto, nos curvamos. Se trata de los *anagnorizomena*<sup>2</sup> (que no dejan de tener relación, obviamente, con la noción de código).

¿Cómo se lleva a cabo esta acción de recortar? ¿En qué se basa? ¿Cuál es el sujeto que «reconoce»? ¿Qué relación existe con otros recortes (*lexías*,<sup>3</sup> tema)? ¿Qué relación existe con el signo? ¿Cuál es la forma de integración de la figura en el texto? Todas estas preguntas forman parte del simulacro metodológico y nos ocuparemos de ellas cuando llegue el momento.

La figura (wertheriana) siempre debe considerarse —en el marco

1. Párrafo tachado en el manuscrito.

2. *Anagnorizomena* (griego): cosas, hechos, lugares reconocidos.

3. En *S/Z*, Roland Barthes divide el texto de Balzac en 561 «lexías» que comenta una tras otra.

real de este seminario— como el punto de partida de una lista abierta. La escucha activa del seminario quiere decir lo siguiente: todos están invitados a añadir, implícitamente, *in petto*, a la figura enunciada (identificada y tratada), tomada de *Werther*, variaciones procedentes de su propia cultura o de su propia práctica. A cada cual su Texto (interno) y su intertexto.

Es como un expediente abierto y móvil: enciclopedismo sin clausura (sin círculo). Espiraloide en la que *Werther* es uno de los centros y mi propio texto (Texto Roland)<sup>1</sup> es provisionalmente el segundo.

### *Orden de las figuras*

En lo que me concierne (no es exhaustivo, pues depende de *mi* lectura), en *Werther*, un centenar de figuras. ¿En qué orden las vamos a presentar? Podríamos recurrir a uno de los dos órdenes venidos de la tradición, o al menos del antecedente:

1) *Orden temático*: agrupar las figuras por afinidad lógica o pseudo-lógica, digamos que por *afinidad asociativa* (lo que resulta bastante tautológico). Por ejemplo, podríamos crear un grupo (un capítulo, pues así es como se hacen los libros) «Nacimiento del Amor», o un grupo «Cielos», etc. Renuncio a este orden, porque sé por experiencia (*Michelet, Sobre Racine*)<sup>2</sup> que obliga a *forzar* la clasificación para no dejar figuras aisladas. Es fácil crear algunos núcleos, pero siempre quedan figuras *de más*, que no entran (la misma angustia que en el caso de maletas demasiado llenas). A partir del momento en que se trata de forzar, descubrimos el carácter en cierta forma represivo de la lógica, que trata de imponerse como mono-lógica, imposición de *un sentido*, cuyo «plan» no es sino una negociación más o menos hábil: conducta contraplural.

2) *Orden narrativo* (o discursivo): desgranar las figuras en el orden —la serie— en el que se presentan en el relato tutor: es el procedimiento de *S/Z*. La gran ventaja es que es exhaustivo y, aunque no se fuerza nada, no deja de ser plural. He dudado mucho, pero he acabado renunciando por las razones siguientes: *a*) sería dar demasiado a *Werther* como obra, relato, historia, encerrarse en la contingencia de una obra, aunque este-mos buscando lo Textual; *b*) es aceptar sin inventario (y acreditarla así una vez más) la *doxa* según la cual el discurso amoroso está sometido a

1. Véase pág. 56.

2. Roland Barthes, *Michelet*, 1954 (OC, I), *Sur Racine*, 1963 (OC, II) (trad. cast.: *Michelet*, traducción de Jorge Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1988; *Sobre Racine*, traducción de Jaime Moreno Villareal, México, Siglo XXI Editores, 1992).

un *devenir* narrativo: eclosión, júbilo, angustia, crisis, catástrofe, es decir, el modelo endoxal de la *novela de amor*. El amor siempre se *relata*, cuando precisamente el sujeto enamorado está sometido a una tensión afásica y sólo se puede expresar mediante bocadillos, filacterias. El prototipo de esta construcción es Stendhal en *Del amor* (y diría también: ¡al diablo la narratología!).

A la temporalidad narrativa (endoxal) del Amor, enfrentamos otra temporalidad, la del discurso amoroso, es decir, la temporalidad de la repetición, de la recurrencia y del desorden (el «magma»).

1) Estas figuras son *ideogramas* (de la pasión). Ahora bien, los ideogramas no se clasifican (a no ser por su gesto de inscripción,<sup>1</sup> como es el caso del alfabeto). Entre las figuras no hay jerarquía, ni lógica ni temporal.

2) El discurso del Amor parece tener una temporalidad claudicante:

— un comienzo,<sup>2</sup> un origen, un acontecimiento, es decir, el acto temporal por excelencia;

— y a continuación un *polvo* de figuras permutables, reversibles: como un movimiento browniano de las unidades «imaginarias», es decir, en suma, una *inmovilidad agitada*, una acronía o una policronía;

— el *final* del amor (ruptura, suicidio, dialectización positiva) no forma parte del discurso amoroso (salvo a modo de fantasía). Simbólicamente, en el momento del suicidio de Werther, el narrador ocupa el lugar de las cartas.

La *claudicación* («escándalo»):<sup>3</sup> un origen (un desequilibrio) + una estasis (salpicado): no hay cierre. Lo que nos lleva a revisar el mito de la *crisis*, no sólo en el amor. La crisis es una forma *interesada* de enunciar el tiempo amoroso, político:<sup>4</sup> fantasía histérica de dramatización. Como si el amor sólo tuviera un origen. Único frotamiento con los hechos: el inicio.

Spinoza: el amor es un «sentimiento de alegría acompañado de una causa exterior» (Rougemont).<sup>5</sup>

1. En *El imperio de los signos* (1970), Roland Barthes describe así la clasificación de los ideogramas: «[...] lógicamente inclasificables, ya que escapan a un orden fonético arbitrario pero limitado, es decir, memorizable (el alfabeto) y, sin embargo, clasificados en diccionarios, donde están —admirable presencia del cuerpo en la escritura y la clasificación— el número y el orden de los gestos necesarios para el trazo del ideograma que determinan la tipología de los signos» (OC, III, 427) (trad. cast.: *El imperio de los signos*, traducción de Adolfo García Ortega, Barcelona, Seix Barral, 2007).

2. Marg.: «Tiempo».

3. «Escándalo» viene del latín vulgar *scandalum* (< *skandalon*), que significa «obstáculo», «escollo».

4. Marg.: «Tiempo ha».

5. Citado por Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, op. cit., pág. 176.

¿Cómo presentar nuestras figuras? Es la cuadratura del círculo: para respetar este salpicado, esta *indiferencia* de las figuras ante su posición aquí o allá, nuestra cultura no presenta ningún modelo retórico. El único modelo de orden que nuestra cultura ha producido es precisamente la retórica, la *dispositio (taxis)*,<sup>1</sup> es decir, una temporalidad discursiva de la crisis, del desarrollo, de la diégesis. Todo es diegético en nuestra cultura: el teatro, la novela, el poema, la filosofía, etc. Anudamos y desanudamos, empezamos y después acabamos. Necesitamos un orden que sea un desorden, es decir, un desorden (un des-orden) que no esté connotado como desorden.

Felizmente, este orden existe: el *orden alfabético*, inmotivado (serie insensata de letras), pero no arbitrario (todo el mundo lo reconoce y está de acuerdo con él). Es decir, el orden alfabético de las figuras (cada una de las cuales está subsumida en una palabra que tiene como única función hacerla alfabéticamente manejable) reproduce diagramáticamente el moaré de las *bocanadas* de discurso que sufre el sujeto enamorado. Diagrama entre nuestro metadiscurso y la *otra lógica* (parapsicótica) que atrapa el objeto una vez que ha sido *raptado*: lógica del retorno (y no de la diégesis, de la evolución).

*Una* excepción: la figura inicial, el discurso del acto en el que se origina el estado amoroso y, por consiguiente, de la que dependen todas las demás figuras (amor: origen → movimiento browniano de palabras), acto mediante el cual, o acontecimiento durante el cual, o trauma como consecuencia del cual, el sujeto es *raptado* (arrobado, arrastrado, apartado, convertido). La llamaremos *Rapto* o *Enamoramiento*.

1. *Dispositio* (latín), *taxis* (griego): términos de retórica que significan «ordenamiento», «clasificación», «composición». Sobre estos términos de retórica, véase Roland Barthes, «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire», 1970 (OC, III).