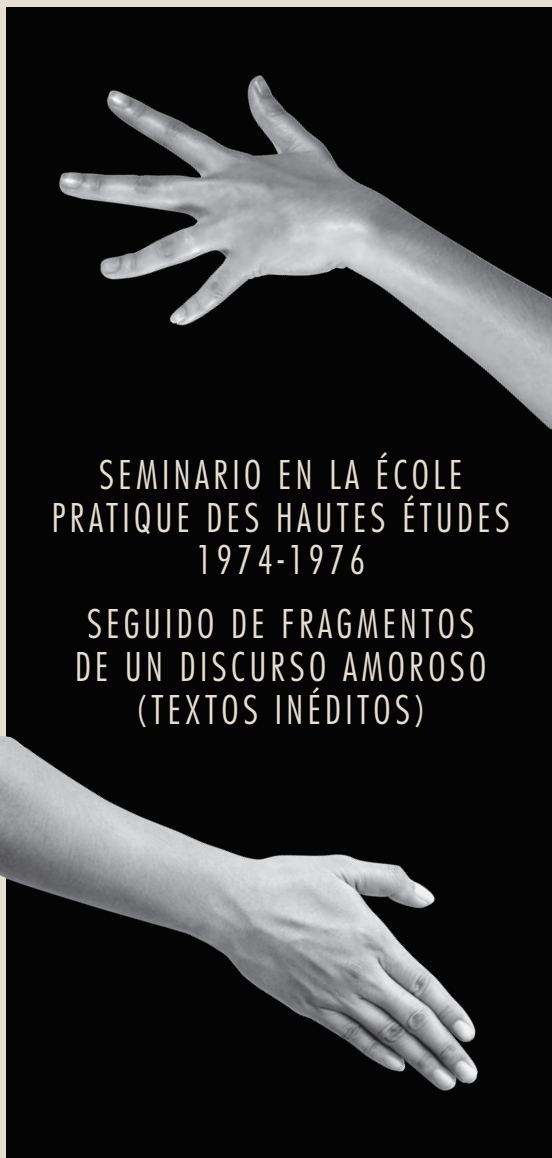


ROLAND BARTHES



SEMINARIO EN LA ÉCOLE
PRATIQUE DES HAUTES ÉTUDES
1974-1976

SEGUIDO DE FRAGMENTOS
DE UN DISCURSO AMOROSO
(TEXTOS INÉDITOS)

**EL DISCURSO
AMOROSO**

PAIDÓS

Roland Barthes

EL DISCURSO AMOROSO

Seminario en la École pratique d'hautes études
1974-1976

Seguido de
Fragmentos de un discurso amoroso
(textos inéditos)

Prólogo de Éric Marty
Prefacio de Claude Coste

PAIDÓS

Título original: *Le discours amoureux*, de Roland Barthes
Publicado originalmente en francés por Éditions du Seuil, París

1.^a edición, 2011

1.^a edición en esta presentación, mayo de 2021

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal). Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

© Éditions du Seuil, 2007
© de la traducción, Alicia Martorell Linares, 2011
© de todas las ediciones en castellano,
Editorial Planeta, S. A., 2021
Paidós es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.
Avda. Diagonal, 662-664
08034 Barcelona, España
www.paidos.com
www.planetadelibros.com

ISBN 978-84-493-3819-9
Depósito legal: B. 5.334-2021

Prohibida su venta en América Latina

El papel utilizado para la impresión de este libro está calificado como papel ecológico y procede de bosques gestionados de manera sostenible

Impreso en España - *Printed in Spain*

SUMARIO

Nota de la traducción	7
Prólogo a la edición francesa, de Éric Marty	11
Prefacio a la edición francesa, de Claude Coste	21

EL DISCURSO AMOROSO Seminario I 1974-1975

[Introducción]	45
Figura 1 (<i>Arrobamiento</i>) a 99 (<i>Visto</i>)	61
El simulacro metodológico	243
Figura 100 (<i>¿El triunfo del amor?</i>)	261
Conclusión	269
Plan del seminario	271
Informe docente	277

EL DISCURSO AMOROSO Seminario II 1975-1976

Preámbulo	281
La palinodia	285
Figuras (de <i>Te-amo</i> a <i>Ausencia</i>)	345
Breve referencia a la introducción	369
Figuras (de <i>Adorable</i> a <i>Iniciación</i>)	370
Final del seminario sobre los discursos amorosos	468

Figuras no listadas (de <i>Anamnesis</i> a <i>Arrobamiento</i>)	479
Informe docente	525

FRAGMENTOS DE UN DISCURSO AMOROSO
(Textos inéditos)

Argumento	531
Figuras inéditas	533
Cómo está hecho este libro.	585

ANEXOS

Bibliografía	617
<i>Index nominum</i>	631
<i>Index rerum</i>	645

1

*Arrobamiento [Ravissement]**

Rapto [Rapt]

Empezamos, pues, por la única figura que queda, para nosotros, al margen del alfabeto, porque es la única figura que puede reivindicar una marca temporal, marca diegética del origen, del inicio, de la determinación. Figura del «enamorarse», del enamoramiento, del rapto, o más aún, del *Arrobamiento*.

ENSEÑA

Frase a modo de enseña (daremos una a cada figura, lo que comentaremos cuando hablemos del simulacro metodológico):¹ «Sostenía en su mano una hogaza de pan negro y a cada uno de los pequeños que la rodeaban le cortaba un pedazo [...]» (*Werther*, 63).^{**}

FIGURA

Rapto del sujeto enamorado por el objeto amado: enamoramiento. O también, palabra de una ambigüedad operativa: *ravissement*, captura, rapto (acto de captura).

* La figura *ravissement* está traducida como «rapto» por Eduardo Molina en la edición española de los *Fragmentos*. Hemos optado en este caso por «Arrobamiento», para marcar la diferencia con *Rapt*, que será traducida como «Rapto». En principio, respetamos la terminología de la traducción de Eduardo Molina, salvo indicación contraria. (*N. de la t.*)

1. Véase pág. 243.

** Los números de página junto a las citas de *Werther* corresponden a la siguiente edición: *Las penas del joven Werther*, traducción de Berta Vias Mahou, Madrid, Espasa Calpe, 2000. En algunos casos, convenientemente señalados, la cita no corresponde al texto de Goethe, sino a los textos liminares (notas, prólogo...) de la edición francesa. En esos casos, la traducción es nuestra. (*N. de la t.*)

El rapto. La hipnosis

Antropológicamente: unidad de la Región-Guerra. Paralelismo entre el vocabulario amoroso y el vocabulario militar. Vínculo conocido: poesía árabe¹ (*fitna*: guerra material o ideológica y empresa de seducción sexual) y *cortezía*. En el extremo opuesto, el amor romántico retira el amor del código guerrero, pero reconoce al nacimiento del amor un carácter brusco, irruptivo, violento, evenemencial, semelfactivo. Romántico tardío, Robert de Bonnières (Duparc), «Manoir de Rosemonde»:²

De sa dent soudaine et vorace
Comme un chien l'amour m'a mordu...
En suivant mon sang répandu,
Va, tu poursuivras ma trace...

Con su diente repentino y voraz / el amor me ha mordido como un perro...
/ Siguiendo el rastro de mi sangre / podrás seguir mis pasos...

La mordedura *animal* nos remite a lo esencial: la idea de un *trauma*.³ El amor se origina en un trauma: es como si un trauma (de naturaleza muy enigmática, o en todo caso muy variada) determinase un estado hipnoide (que, al convertirse en persistente, será el estado amoroso). A partir de este punto, el sujeto se encuentra en una fractura, la disociación de dos sistemas: uno social (de carácter ficticio) y uno amoroso (marcado por la verdad).

Este trauma original (el rapto) es una imagen, la visión, el descubrimiento, mediante la apertura repentina de una cortina o la propuesta brusca de un espejo, de una imagen. Observaciones:

1) La imagen captura, cautiva (cf. psicoanálisis: la imagen cautivadora en la relación imaginaria). El sujeto está atrapado, se le quedan los ojos *pegados* a una visión, como el niño ante el espejo (cuando se lo enseña la Madre) o como el animal, pues aunque no se reconozca, el animal se puede quedar pegado a un espejo: tiene un imaginario.

1. Tahar Labib Djedidi, *La Poésie amoureuse des Arabes. Le cas des Udrites. Contribution à une sociologie de la littérature arabe*, Argel, SNED, 1974, pág. 56. Este libro procede de una tesis doctoral defendida en 1972 y realizada bajo la dirección de Jacques Berque. La obra, muy inspirada por la sociocrítica de Lucien Goldmann, y en particular por *Le Dieu caché [El hombre y lo absoluto]*, relaciona el desarrollo de la poesía amorosa y la situación de marginalidad social y religiosa en la que se encontraban algunas tribus de beduinos.

2. «Le manoir de Rosemonde», melodía para voz y piano compuesta por Henri Duparc sobre un texto de Robert de Bonnières. Escrita probablemente antes de 1870, esta melodía no se publicará hasta 1911 en la recopilación de las diecisiete melodías de Duparc.

3. *Trauma* significa en griego «herida».

2) Esta imagen lleva a cabo una transferencia brusca (que «quema» etapas): es la *hipnosis* (o el estado hipnoide; no entrar en la historia del pensamiento freudiano). Freud: «La relación hipnótica es un abandono amoroso total con exclusión de toda satisfacción sexual».¹

3) El carácter *brusco* de la imagen (el raptó, la captura), según el esquema de Breuer-Freud, debe comprenderse así:

— Estado hipnoide: ensoñación + sentimiento brusco.

— Por lo tanto, la captura está articulada sobre un estado (o un periodo) anterior, impreciso, ausente, disponible, incluso crepuscular. La encontramos en *Werther*; la disponibilidad de Werther: el Raptó. Freud-Breuer: «La emoción penetra en el ensueño habitual» (hipnosis de la enfermera).²

4) Esta imagen-trauma tiene sin duda mil formas posibles. Forma pura, autonímica: raptó amoroso = raptó guerrero. Cf. *Sarrasine* (castradura y castración),³ Erífle raptada (dos veces) por Aquiles:⁴ imagen directamente fálica del brazo ensangrentado. Cf. también: Isolda quiere matar a Tristán, pero lo ve bañándose y se enamora (Rougemont).⁵ Imagen absolutamente imprevisible, difícil de recordar para el sujeto mismo. La imagen puede ser una *situación*, percibida bruscamente en su estructura teatral. No hay que olvidar la carga erótica de una situación: hay fantasías de situación. También puede ser una escucha, es decir, una voz y una frase (la voz es esencial en la imagen acústica). La frase como *fórmula* de una situación (habría que estudiar estas frases-situación; por ejemplo, situación-frase de oferta del cuerpo). Erotización brusca, rubor de lo posible.

Esquema general del arrobamiento en *Werther*

Articulemos —o desarticulemos— la escena del Arrobamiento en *Werther*.

1. Sigmund Freud, *Psicología de las masas y análisis del yo*, citado por Léon Chertok, *L'Hypnose*, París, Payot, col. «Petite bibliothèque Payot», 1965, pág. 45 (trad. cast.: *La hipnosis, problemas teóricos y prácticos*, traducción de J. Díaz Vázquez, Madrid, Atika, 1964).

2. Roland Barthes se inspira en el artículo «Estado hipnoide» del *Diccionario de psicoanálisis*, *op. cit.*, de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis. La cita procede de Joseph Breuer y Sigmund Freud, *Études sur l'hystérie*, traducido del alemán [al francés] por Anne Berman, París, PUF, col. «Bibliothèque de psychanalyse», 1956, pág. 175 (trad. cast.: *Estudios sobre la histeria*, traducción de J. L. Ballesteros, *Obras completas*, t. I, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981).

3. Véase pág. 53.

4. Jean Racine, *Iphigénie* (II, 1). Erífle, que descubre el brazo ensangrentado y luego el rostro de Aquiles, se enamora inmediatamente de su raptor.

5. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, *op. cit.*, pág. 21.

Werther ha oído hablar del administrador S*** y de sus hijos, y especialmente de su hija mayor. Nada.

1) En el coche que lleva a Werther al baile en el campo, que debe recoger a Charlotte, una amiga le habla de Charlotte: «Conoceréis a una bella muchacha [...] Tened cuidado [...] ¡No os enamoréis! [...] Está ya prometida» (*Werther*, 62). Nada. Toda la historia está resumida en esta nota indiferente, que su indiferencia misma designa como figura del Destino. Este fragmento de escena señala la predestinación. Charlotte es *designada*, señalada, catalogada.

2) Llegada: Charlotte aparece enmarcada en la habitación, vista desde el umbral. Es la *veduta*,¹ la imposición brusca de la imagen.

3) Charlotte aparece *en situación*: cortando rebanadas de pan para los niños (sin duda, momento cumbre del rapto; importancia metonímica de los niños en *Werther*).

4) En el coche: todo se vuelve encantos, que se van sumando a medida que aparecen (voz, ojos, actitud, conversación, complicidad literaria). Cristalización: hacia el Objeto Perfecto (inhibición de la Decepción).

El marco

Volvamos a la imagen cautivadora. En un *cuadro enmarcado*: Lotte y los niños (cuadro cultural, de género, como un Greuze): escena fetiche. El marco es un fenómeno estético, psicoanalítico e ideológico (pensemos en Diderot y Brecht).² Explorar la historia del *marco* (polisemia de la palabra). Visión congelada y tridimensional: maqueta iluminada, cuadro viviente. Todo ello quiere decir: *impronta viviente*. *Cámara*:³ cubo con impronta en el fondo → fotograma animado (≠ secuencia filmada). El marco designa una fetichización (que no existe en el cine).

Hay un primer intento (fallido, es decir, puramente plástico) de enmarcado: conoce a una muchacha en la fuente: «Hace poco fui a la fuente y encontré a una joven criada que, habiendo colocado su cántaro en la parte más baja de la escalera, miraba en torno [...], etc.» (*Werther*, pág. 52).

1. *Veduta* (italiano): vista. Término del vocabulario pictórico libremente utilizado por Roland Barthes. En la pintura italiana del siglo XVIII, la *veduta* es la representación de un paisaje, generalmente bucólico.

2. Cf., de Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», 1973 (OC, IV). Publicado en castellano con el mismo título en *Lo obvio y lo obtuso*, *op. cit.*

3. Se trata de la *camera obscura*, o «cámara oscura». Sala cerrada con una abertura que deja penetrar los rayos luminosos y que permite que se forme sobre una pantalla la imagen de los objetos exteriores.

Es una escena pictórica (tema de la fuente, del agua, importante, pág. 51, encantamiento acuático, Melusina: pacificación). La disponibilidad (el ensoñamiento) persiste: no hay trauma.

Lo que importa, en mil y una situaciones de rapto, es tratar, mediante una anamnesis aguda, de identificar el elemento que *enmarca* (por ejemplo, una puerta, una habitación, la ventana de un coche). El marco tiene un valor *temporal*. Coloca al objeto amado en situación de ser visto *por primera vez* (aunque no sea realmente la primera vez). El marco tiene valor de inauguración: podemos ver a un ser mil veces, pero el trauma amoroso sólo se producirá gracias a un enmarque brusco e inesperado. Marco: ligera solemnidad.

En situación

La imagen cautivadora es la de un cuerpo *en situación* (incluso en situación de lenguaje).

1) a) La escena (enmarcada) nos presenta una *silueta* (trabajando). Papel importante de la silueta en las relaciones de Werther con Charlotte:

— Werther es un buen dibujante: saca parecidos. Sin embargo, al estar enamorado, no es capaz de dibujar a Charlotte (aquí, tema de la impotencia para expresar del amor y del hiato, el abismo entre amor y creatividad). Lo único que Werther enamorado puede dibujar es la silueta de Charlotte (*Werther*, pág. 85).

— Werther tiene en su cuarto una silueta de Charlotte. Tendría que haberla destruido cuando Charlotte se casa con Albert, pero no lo hace. Lega esta silueta a Charlotte antes de morir (*Werther*, pág. 171). (La silueta es el equivalente de una *foto de familia* ≠ retrato. En *fotografía* no debemos pensar únicamente en «imagen», «representación», «reproducción», sino pensar en *impronta*, instantánea, enmarcada.)

b) Recordar el Imaginario. Cf. etología animal: prevalencia de una *Gestalt* en la aparición de los comportamientos. El arrobamiento tiene lugar mediante la captación de una *Gestalt*: silueta, organización sutil del cuerpo (de las manos) en una situación, una escena. La «silueta» puede ser fetiche: es *el todo como fragmento*. La escena produce precisamente esta conversión brusca del cuerpo entero en fragmento, en falo; es lo *propio* (ilógico) de la silueta.

2) Charlotte aparece en situación de trabajo: está cortando trozos de pan para los niños. Es la *Donante de pan*. Cf. «El hombre de los

lobos».¹ El «flechazo» está vinculado a una *situación*. El hombre de los lobos ve a Gruscha, la institutriz, «arrodillada en el suelo, en una posición que hacía resaltar sus nalgas» (actitud de la madre durante el coito: ¿compulsión que emana de la escena primitiva?). El núcleo del rapto es una *postura* (un cuerpo en situación). Ya lo hemos visto: la postura puede ser una «postura de lenguaje», una frase.

Relación entre postura y fetiche, entre marco y situación (acción). Para que haya un fetiche, tiene que haber un cuerpo enmarcado, delimitado (silueta). También hace falta un objeto cuya *naturalidad* (en cierta forma reconstruida *para la ocasión*, artificial, inmediata) funciona como una trampa. El fetiche rechaza su situación museográfica respetando su *exposición* (efecto propio del arte moderno). Culminación excitante de la contradicción: un cuerpo natural, convertido en utensilio (la donante de pan) y sin embargo *transido*.

(Insistir en el *golpe de mano* temporal del rapto: el aspecto Natural-Congelado necesario del rapto descansa en esta contradicción: *lo posterior inmediato*.)

3) Estar «en situación» quizá requiera este último elemento de fascinación: *su cuerpo sin mí*. La «situación» del cuerpo visto quiere decir que es visto sin mí, sin que yo esté en escena. No estoy en lo que veo (es la situación de la escena primitiva) y es lo que me fascina: impronta viva en una intimidad en la que no participo, modalidad sutil del *presente / excluido*. Quizá el auténtico trauma sea *topológico*. El trauma es sorpresa: veo el cuerpo del otro sin *para mí*, sin que se dirija hacia mí, soy *voyeur* de lo que no se exhibe. La escena del rapto se repetirá (evidentemente atenuada) cuando Charlotte sea sorprendida por Werther bailando.

La Máscara del Arrobamiento

Como *causa* (evenemencial) del Amor, el trauma del arrobamiento es desplazado hacia, enmascarado por otras razones: el sujeto naturaliza el rapto del que ha sido objeto.

1) ¿Qué se ve en la escena enmarcada? Un cuerpo en situación. Al parecer, este cuerpo está asociado a un objeto metonímico: el cepillo de Gruscha, el pan de Charlotte. Puede ser una parte de la ropa, en la me-

1. Sigmund Freud, *Cinq psychanalyses: Dora, le petit Hans, l'homme aux rats, le président Schreber, l'homme aux loups*, traducción francesa del alemán de Marie Bonaparte y Rudolph M. Loewenstein, París, PUF, 1936, 1954. pág. 396 (trad. cast.: *Historia de una neurosis infantil (caso del Hombre de los lobos)*, traducción de J. L. López Ballesteros, *Obras completas, op. cit.*).

dida de lo posible marginal, para acentuar la naturaleza excéntrica del objeto: un sombrero, por ejemplo (pero siempre, si podemos decirlo así, un «sombrero en situación», sombrero vivo, el cuadro viviente).

En suma, la escena del arrobamiento moviliza perfiles sucesivos: el marco, la silueta, el objeto. Se diría que el sujeto va creando a cualquier precio, a través de este perfil forzado, una *buella*, es decir, un recuerdo (el objeto, pan o sombrero, es el mejor conductor posible, tiene la mayor energía metonímica). Efectivamente, lo que es visto es el *efecto* de un recuerdo. En el caso de Gruscha, este recuerdo es desvelado por el afloramiento analítico (la escena primitiva). Sin embargo, en la literatura y en nosotros, en nuestro texto propio, este recuerdo es evidentemente enigmático. Sólo rememoramos aquí su efecto (y aún...): por aquí pasa la línea analítica.

Con origen sin duda en un recuerdo, el trauma tiene a su vez vocación de recuerdo. Werther rememora constantemente la donante de pan: la hipnosis (voluptuosa, desorganizadora, gozosa) se alimenta constantemente y durante meses por la *reminiscencia* del perfil del arrobamiento. (Estamos aquí en el gran viaje de la memoria: la memoria es la auténtica sede del *Otro Lugar*. El Otro Lugar temporal es mucho más fascinante que el Otro Lugar local, exótico: la Historia es una droga más segura que la geografía. Es lo que comprendió el gran drogadicto de la Historia: Michelet.)

2) Sobre todo este montaje del «Arrobamiento» se extiende el Gran Código de la retórica literaria, clásica. El trauma es *desplazado* por el discurso hacia un valor sublime de Arrobamiento: la Belleza, el canto de la Belleza. La Belleza es la Máscara (retórica) del trauma.

El lugar del trauma es ocupado (tradicionalmente) por el retrato: efigie que es la causa del rapto. Mito: el hombre —el príncipe— enamorado de un retrato. El mito aparece aquí como una *adaptación* del trauma, si es necesario, retroactiva. Cf. las elaboraciones míticas del pequeño Hans.¹ Cf. «Expresar».²

Esta efigie es una *Gestalt* analizable, desmontable. Y en esta descomposición, la *defección* de la *Gestalt* (y de la sorpresa) se infiltra la elaboración de una razón para ser raptado. Cada lugar del cuerpo, del rostro viene dado *en sus detalles* como una razón de amar, y estas razones parecen sumarse: es el blasón.*

Blasón de Charlotte: sus ojos negros (en realidad, los tenía azules),

1. Sigmund Freud analiza las angustias del pequeño Hans [Juanito en la traducción al castellano de J. L. López Ballesteros] (la rueda, el caballo) como una fobia de castración (*Análisis de la fobia de un niño de cinco años (caso «Juanito»*), traducción de J. L. López Ballesteros, *Obras completas, op. cit.*).

2. Véase pág. 131.

* Retrato en verso de moda en Francia en el siglo XVI. (*N. de la t.*)

sus vivos labios, sus mejillas frescas y alegres. El blasón siempre es trivial: «La belleza se dice, no se describe».¹ El blasón no deja ver nada, sus elementos son intercambiables (azul / negro). Lo que se expresa en él es únicamente la perfección, la generalidad de la esencia (el atributo de ser de Dios). *Belleza*: inmensa palabra cultural que ocupa el lugar de algo diferente.

El blasón es el idioma de la Belleza, la lista se agota al enumerarla, al alargarse (sepia que produce tinta para ocultar el trauma). Sin embargo, la belleza nunca consigue *taponar* el vacío del trauma. Cuando el sujeto —cultural— toma conciencia de esta impotencia, de este agotamiento, de la Belleza como agotamiento de la palabra, el código, para terminar, le ofrece el nombre mismo de lo que va más allá del blasón. Este excedente, es el *qué sé yo* (el «encanto», sentido clásico, fascinación, el «gancho»). Tautológico:² el *qué sé yo* es el nombre definitivo de *éste no es el lugar donde las cosas han ocurrido*.

La «cristalización»

Al rapto sucede un episodio de solidificación (de «cristalización»). Cuadro enmarcado, focalizado, agudo → cuadro difuso (en el coche del baile). Este aspecto difuso: jirones de encantos, encantos indirectos: «[...] Percibí en cada palabra nuevos encantos, nuevos destellos del espíritu irradiando desde cada uno de los rasgos de su rostro [...]» (*Werther*, 65): elaboración de un tejido de *inflexiones*.

Cristalización: mediante capas sucesivas de encantos. Una sola imagen —trivial— para esta construcción del Imaginario: la «mayonesa» que cuaja y crece hasta el infinito sin desintegrarse.

Descubrimiento, mediante una serie de pequeñas casualidades, de nuevas razones de entendimiento, de complicidad, de gustos compar-

1. A pesar de las comillas, la frase no parece una cita, sino más bien una afirmación de tipo proverbial. Encontramos una frase muy similar en *S/Z* (XVI, «La belleza»): «La belleza (contrariamente a la fealdad) no puede explicarse realmente: se dice, se afirma, se repite en cada parte del cuerpo, pero no se describe. Como un dios (tan vacía como él), sólo puede decir: *soy la que soy*. Al discurso no le queda entonces más remedio que afirmar la perfección de cada detalle y remitir el “resto” al código que funda toda belleza: el Arte» (trad. cast.: *S/Z*, traducción de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI Editores, 1980, pág. 26). *Werther* describe así a Charlotte para su amigo Wilhelm: «¡Cómo me deleité con sus ojos negros durante la conversación! ¡Cómo arrebataron mi alma entera los vivos labios y las frescas y alegres mejillas! ¡Y, hundido por completo en el significado de su maravilloso discurso, a menudo ni siquiera escuchaba las palabras con las que ella se expresaba! Te lo puedes imaginar, pues me conoces» (*Werther*, 66). La nota 6 [de la edición francesa de Werther] (*op. cit.* pág. VII) aporta la siguiente precisión: «En realidad, Charlotte Buff tenía los ojos azules. Era Maximilienne Brentano quien los tenía negros».

2. Sobre la belleza como tautología, véase, de Roland Barthes, «El blasón», *S/Z*.

tidos: maravillado confirmando a sí mismo una *consistencia dual* (Werther y Charlotte, pág. 101: «común afición» por los libros, los lugares).

Stendhal: «Lo que llamo cristalización es la operación del espíritu que en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones en el objeto amado».¹

Melanie Klein:² el sujeto enamorado está muy cerca del niño kleiniano por su relación con la Madre. El Imaginario es la fase en la que el yo pasa de la incorporación parcial a la incorporación total del objeto.

«Cristalización»: desde el punto de vista lógico, es una *sobredeterminación*. Habría que relacionar el discurso del Imaginario y la sobredeterminación. El Imaginario es sobredeterminante (se aprovecha de una coalescencia cada vez mayor de la imagen; sobredeterminación de los encantos, de la plenitud). En el polo de la decepción: cuando el sujeto cree que ha perdido el objeto amado: sobredeterminación de las heridas. El Celoso sufre tres veces al mismo tiempo: 1) porque cree que pierde al objeto amado, 2) porque se reprocha sus celos, 3) porque lamenta haber herido al objeto amado. Cf. el suicidio de Werther: 1) pasión sin salida, 2) mortificación, afrenta en la tertulia del conde de C*, punto culminante de las vejaciones sufridas en el interludio de la embajada³ (Werther, 113, 146). (La sobredeterminación del imaginario se opone a las defensas [*redan*] defensivas / agresivas del paranoico.) Cristalización: adición sin sustracción, suma sin resta, evaluación sin balance.

Rapto y Cristalización. Es como un proceso de hipnosis, como en una hipnosis del tipo más brusco, más crudo: la hipnosis animal.

En 1646, en Roma, el jesuita Athanasius Kircher: la experiencia maravillosa (*Experimentum mirabile de imaginatione gallinae*).⁴

Una gallina, con las patas atadas, tumbada sobre una tabla. Se agita y luego se calma. Entonces se dibuja con tiza, sobre la tabla, una línea que parte del pico. Si luego le desatamos las patas, permanece inmóvil. Para «despertarla» hay que darle un golpecito o hacer ruido; su *vehemens animalis imaginatio*⁵ interpreta la línea de tiza como un lazo que la deja en estado de estupor.

1. *De l'amour*, en *Œuvres de Stendhal*, t. I, París, René Hilsum, 1932 pág. 25 (trad. cast.: *Del amor*, traducción de Consuelo Berges, Madrid, Alianza Editorial, 1968).

2. Roland Barthes se refiere a *Essais de psychanalyse (1921-1945)*, traducción del alemán [al francés] de Marguerite Derrida, introducción de Ernest Jones, introducción a la edición francesa de Nicolas Abraham y Maria Torok, París, Payot, 1968. [Existe una edición en cuatro tomos de las obras completas de Melanie Klein de Ediciones Paidós: *Obras completas*, Barcelona, Paidós, 1990. (N. de la t.)]

3. Sobre esta escena, véase pág. 129.

4. *Experimentum mirabile de imaginatione gallinae* (latín): asombrosa experiencia a propósito de la imaginación de la gallina. Anécdota relatada por Léon Chertok, *L'Hypnose*, op. cit., pág. 71.

5. *Vehemens animalis imaginatio* (latín): imaginación intensa del animal.

Cristalización: momento de la *liberación de los vínculos*. Werther, arrobado, es liberado del rapto y sin embargo permanece (hasta el momento de su muerte) en estado de estupor amoroso: su *vehemens imaginatio* le mantiene en ese estado. En la historia de Werther tenemos incluso la línea de tiza con la que Werther está *imaginariamente* atado: los ojos negros de Charlotte, que tienen un poder obsesivo: «Si cierro los ojos ahí están [...]» (*Werther*, 140). Es lo que la gallina del jesuita diría de la línea de tiza.

Hay que inducir de este apólogo (porque no entraremos en las vicisitudes de la idea de hipnosis) que el discurso amoroso, una vez instalado (a partir del rapto / arrobamiento) en cierta forma es un discurso liberado, libre, autónomo. El sujeto alcanza lo que he llamado una *inmovilidad agitada*,¹ es decir, muy exactamente una deriva: va a la deriva, y su discurso, con él. A causa de esta deriva nos vamos con él, no a lo largo de su historia, sino a lo largo de un alfabeto.

2

Abismo

ENSEÑA

«[...] me abismo,* sucumbo [...]» (*Werther*, 50).

FIGURA

(Aquí: investigación, y no clases. Trabajo *en el presente*, es decir, estado de incompletud constante: para completar más adelante. Trabajo lacunar, no protegido. Algunas figuras las identifico bien, pero todavía no tengo la posibilidad intelectual y sapiencial de sacarles partido, de *desplazarlas*, de entretener en un lenguaje diferente lo que siguen siendo simples elementos *mates* de un pequeño proyecto.)

Por ejemplo, para «abismarse»: figura de una cierta forma de aniquilación del sujeto enamorado, que cae y se pierde.

1. Véase pág. 58.

* La traducción al castellano que estamos utilizando no emplea la palabra «abismo» («abîme») y sus derivados, ni en esta cita ni en ninguna de las que aparecen en esta figura. Por lo tanto, hemos utilizado para todas ellas una traducción libre basada en la traducción francesa. Los números de página sí pertenecen a la versión castellana, para facilitar la localización del fragmento. (*N. de la t.*)

ELEMENTOS

1) Dos campos de abismo:

A. *La Naturaleza* (en el sentido wertheriano): bosques, montañas, ríos, vegetación, sol. Espacio de la trayectoria, de la inmersión que deslocaliza: momento histórico de la conciencia burguesa, que requiere una exploración histórica. Dos situaciones del sujeto: 1) se ve *bajo* la Naturaleza: «[...] en estos pensamientos me abismo, sucumbo al poder la grandeza de estas visiones» (*Werther*, 50); 2) inclinado sobre la Naturaleza, se va a sumergir en ella. Naturaleza: «[...] abismo [...] que devora [...] rumia» (*Werther* 95); «Con los brazos abiertos me planté ante el abismo [...]» (*Werther*, 147).

B. *El Amor*. La misma ambivalencia: hundido en la perspectiva de desesperación, de desamparo. O sumergirse en la perspectiva de plenitud: «¡Voy a verla! [...] Todo, sí, todo, como devorado por un abismo, desaparece ante esta perspectiva» (*Werther*, 84).

Evidentemente, hay equivalencia y permutación Naturaleza / Amor (esta reversibilidad, este giro de la rueda podría definir *con propiedad* el romanticismo). El elemento propio es el *pánico* (el *todo*). Juguemos con las palabras: lo pánico (*pas*)¹ → *el* pánico (dios Pan).

II) Se trata de una defeción del sujeto. No por división, desgarrar, descuartizamiento: no se trata en absoluto del *ello* (de la psicosis). Se trata de una *globalidad* que desaparece; una globalidad, es decir, una *imagen*. El *Abismo* se convierte así en la forma de defeción propia del Imaginario. Es el tema de la *Muerte dulce*, la muerte narcisista, que hace desaparecer sin alterar o desgarrar. «Atascado», sin salida, el Yo desaparece ante sus propios ojos, habla consigo mismo mientras lo hace, sin recurrir a la castración ni a la fragmentación. De ahí la ambivalencia del abismo:

1) Mediante *aniquilación*: arrojarse al abismo o dejarse caer en él. *Werther*, 147: en la última fase de la desesperación previa al suicidio, Werther recorre durante la noche el campo inundado de Wahlheim. (El suicidio —real— no tiene nada que ver con el abismo, que es un tema discursivo.)

1. *Pas, pan* (griego): todo. Dios de la fecundidad y de la potencia sexual. Se suele asociar a Pan a la violencia y la brutalidad. En *Fragmentos de un discurso amoroso* (OC, V, 80), Roland Barthes aporta la precisión siguiente («La catástrofe»): «Etimología: “pánico” se relaciona con el dios Pan; pero se pueden emplear las etimologías como las palabras (se hace siempre) y fingir creer que “pánico” viene del adjetivo griego que quiere decir “todo”» (traducción de Eduardo Molina, *op. cit.*, pág. 41).

2) Mediante *fusión* con el ser amado. Tema de la muerte de los amantes (tema isoldiano).¹ Mil versiones poéticas:

— Ésta, mala (Jean Lahor, *Extase*, Duparc).² La mala poesía es mucho más proyectiva, identificadora, que la buena. Quizá podríamos definirla así. Eminentemente *figurable*, «reconocible»: la proyección no distingue entre uno y otro Texto:

Sobre un lirio pálido mi corazón duerme
El dulce sueño de la muerte (¡insecticida Timor!)³
Muerte exquisita, muerte perfumada
con el aroma de la bien amada.

— Baudelaire: «La muerte de los amantes».⁴

— Y, sobre todo, el arquetipo: la fusión con el amado en el mito de Aristófanes (*El banquete*).⁵

— Y *Werther*, 84: «¡Voy a verla! Todo, sí, el abismo lo devora todo ante esta perspectiva [...]».

III) De momento, no tengo medios para avanzar en mis interpretaciones (ni siquiera para seguir describiendo). Simplemente, percibo en la figura «Abismarse» dos movimientos, que son dos cenestesias:

1) «Me caigo»: movimiento prehipnótico. Test de resistencia a la gestión (tras la entrevista preparatoria). Test del balanceo: paciente, con el cuerpo erguido, mirando al techo, con los ojos cerrados. Médico: «Ahora voy a ponerle las manos sobre los hombros y sentirá una fuerza que le empuja hacia atrás, contra mí. No se resista [...] Se va a caer [...]». El médico retira las manos, el paciente se pone a oscilar: «Se cae hacia atrás, se cae, se cae, se cae hacia atrás, le sujetaré cuando caiga».⁶

1. En *Fragmentos de un discurso amoroso* (OC, V, 38), Roland Barthes cita las últimas palabras de Isolda al finalizar la ópera de Wagner: «¡En la vorágine bendita del éter infinito, en tu alma sublime, inmensa inmensidad, me sumerjo y me abismo, sin conciencia, ¡oh voluptuosidad!» (Muerte de Isolda)» (traducción de Eduardo Molina, *op. cit.* pág. 19). [En realidad, en la obra de Roland Barthes se atribuyen estas palabras a Tristán, pero son las últimas palabras de Isolda. (*N. de la t.*)]

2. Melodía para voz y piano compuesta por Henri Duparc, sobre un texto de Jean Lahor.

3. Roland Barthes añade entre paréntesis un comentario humorístico.

4. Poema de *Les fleurs du mal* («La mort») (trad. cast.: *Las flores del mal*, traducción de José Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1980).

5. Para el seminario, Roland Barthes utiliza la edición de Mario Meunier (*Le Banquet ou De l'amour*, nueva traducción íntegra [al francés], seguida de los comentarios de Plotino sobre el amor, prólogo, prolegómenos y notas de Mario Meunier, París, Payot, 1920). Sobre las ediciones utilizadas por Roland Barthes, véase el prefacio, pág. 29 (trad. cast.: *El banquete – Fedón – Fedro*, traducción de Luis Gil, Madrid, Guadarrama, 1969. Todas las citas están tomadas de esta edición).

6. Léon Chertok, *L'Hypnose*, *op. cit.*, pág. 149.

2) «Abismarse» = «para mí no queda ningún sitio», bien en la realidad, bien en la propia estructura amorosa. El duelo (fundamento de la imagen) ha sido reprimido, por lo que el sujeto *se tambalea* y cae en la unidad: catástrofe sin despiece.

IV) Lo que precede, y en particular la referencia, que nos viene impuesta, a un texto romántico (es decir, enfático), no debe llevarnos a reducir este «Abismarse» a una figura (a una postura de discurso) solemne, cercana al suicidio o al nirvana.

El relente de abismo puede ser recurrente: como un *fading*¹ depresivo recurrente. Esta misma recurrencia (esta no solemnidad, esta «futilidad») es lo más interesante.

1. *Fading* (inglés): desvanecimiento. Según Jacques Lacan, el *fading* es el eclipse que manifiesta la «grieta» como escisión del sujeto entre su psique más profunda y su discurso consciente. Véase *Écrits*, París, Seuil, col. «Le Champ freudien», 1966, pág. 642 (trad. cast: *Escritos I*, México, Siglo XXI Editores, 1971, y *Escritos II*, México, Siglo XXI Editores, 1975, ambos en traducción de Tomás Segovia). Véase la figura «Fading», pág. 141.