

# De los límites del lenguaje o el lenguaje de los límites\*

*María Inés García Canal\*\**

"No HAY UNA SOLA cultura en el mundo en que esté permitido hacerlo todo. Y se sabe desde hace largo tiempo que el hombre no comienza con la libertad sino con el límite y la línea de lo infranqueable" (Foucault, 1964:332:11).

Sin la existencia del límite no hay cultura, no hay ser humano, tampoco creación, ni aun imaginación o deseo. El límite, siempre visto peyorativamente, debe ser reivindicado en tanto punto de tensión entre el adentro de la cultura, sus lenguajes y códigos, y el afuera insondable.

Sólo la existencia del límite hace posible su transgresión. Profanación sin objeto, "profanación vacía y replegada sobre sí misma (...) en un mundo que no reconoce ya sentido positivo a lo sagrado", en un mundo que se resuelve en "la experiencia del límite, que se hace y se deshace en el exceso que lo transgrede" (Foucault, 1996:126).

Transgresión y límite se constituyen como par indisoluble, no existe uno sin el otro; la transgresión es el gesto que concierne al límite, todo su espacio se cumple en el hecho mismo de traspasarlo; salta y vuelve a saltar sobre esa línea delgada de lo que intenta ser infranqueable y, en el instante mismo de su barrido, el límite vuelve a cerrarse sobre ella, retrocediendo nuevamente para constituir un nuevo horizonte, el nuevo horizonte de lo infranqueable. Transgresión que se teje con el límite, límite que emerge en el gesto que lo atraviesa, transgresión que se agota en el límite que traspasa.

\* Ponencia presentada en el Primer Foro de Humanidades (Forhum) en la Escuela de Artes y Humanidades de la Universidad de las Américas, Puebla, México, 2 de abril del 2003.

\*\* Profesora-investigadora. Departamento de Política y Cultura, UAM-Xochimilco.

Límite y transgresión pertenecen a un mismo espacio, se hallan en movimiento constante, en puja permanente, no son opuestos ni contradictorios, como el blanco al negro, o lo permitido a lo prohibido... La transgresión no debe ser connotada éticamente por el signo de lo escandaloso o lo subversivo, por lo que posee en sí la potencia de lo negativo, la transgresión no opone nada a nada, sólo desplaza el límite, sólo ensancha el espacio de la cultura. Con este desplazamiento se abren nuevos espacios que se hacen, por primera vez, existentes; no trae lo ya existente que se encontraba más allá del límite, sino que crea e inventa esos espacios tomados de la nada, de ese vacío que contorna la cultura enmarcada por los códigos de sus lenguajes, y los crea en un trabajo de tensión con los límites mismos, produciendo zonas de umbral con ese abismo de silencio no atravesado por ningún secreto que la circunda y rodea. No interesan los límites del lenguaje, sino los lenguajes que se gestan en los límites, en las zonas de umbral, los lenguajes liminares provocadores de lo nuevo y que no, bajo el estereotipo de la novedad.

Foucault hace referencia, con relación a la escritura, a la emergencia de zonas de umbral, de puntos de contacto con ese afuera insondable, que permitieron el paso de las energías que bullen más allá de todo exterior, quebrando y desgarrando sentidos, rompiendo la monotonía de sus certezas enunciadas: así aparecen como un destello, como un relámpago de luz que cruza el cielo de la cultura occidental, el monólogo pleno de obsesión de Sade que hace hablar al deseo en su misma desnudez, nueva habla constituida en ley fuera de toda ley; la poesía de Hölderlin que enuncia como ley la obligación de esperar la ayuda enigmática de un dios por siempre ausente; la letra de Nietzsche que anuncia que sólo el que se apropia del habla detenta el derecho a la palabra; los textos de Mallarmé que ponen a la luz la ausencia del que habla, lo que habla es la palabra misma en su fragilidad, su precariedad, su nada; el lenguaje de Artaud convertido en violencia y grito que transforma el pensamiento en energía, en genitalidad; el discurso de Bataille que no es más que discurso del desgarrar, del límite, del erotismo, la muerte y la transgresión; la palabra de Klossowski que impone los dobles y los simulacros, la multiplicación incesante y teatral del yo (Foucault, 1988:19-22).

Son estos textos los productores de un *pensamiento del afuera* (como lo llamará Foucault), más allá de todo saber, poder y subjetividad,

pensamiento exterior a todo pensamiento, cuyo lenguaje, que le presta sus palabras, no es ya lenguaje de la reflexión, ni tampoco de la ficción, ni de lo ya dicho ni de lo que todavía no ha sido dicho, es un lenguaje "entre-ambos", "entre-dos", un lenguaje del "umbral" capaz de enunciar un pensamiento liminar, de dejarse invadir por ese afuera más allá de todo exterior inventado dentro de los márgenes establecidos por la cultura y de hacer pensable "lo impensable": *pensar-de-otro-modo*.

La única manera posible de pensar "lo impensable" es acercarlo a sí y este acercamiento no hará más que producir una alteración, una afectación... productora de lo "actual", actualidad que se halla también inscrita en el umbral: es "la orla del tiempo que rodea nuestro presente, que se cierne sobre él y que indica su alteridad" (...) "el corte que nos separa de lo que no podemos ya decir y de lo que aún cae fuera de nuestras prácticas discursivas": eso que ya no somos ni podemos ya decir y lo que aún no somos ni tampoco podemos aún enunciar (Foucault, 1970:222).

Lo actual no es eso que somos y que decimos, no es nuestro presente en sentido estricto, sino más bien eso que vamos siendo y que aún no podemos enunciar. Lo actual se avizora como posibilidad, es lo aún no-nato, lo intempestivo en palabras de Nietzsche, lugar sin lugar aún, ruptura de la monotonía de los hábitos y de la continuidad rutinaria de la historia; momento del umbral entre eso que estamos dejando de ser, y eso que todavía no somos; punto frágil e inestable que exige en la reflexión un grado máximo de lucidez, de abandono, de "inquietud valientemente negligente"; es decir, ser atraídos irremisiblemente por lo actual, en una actitud, en tanto *éthos* y *pathos*, capaz de gozar la violencia de lo intempestivo, acuñar el placer en la pérdida y atreverse a ficcionar lo que no existe todavía.

En esta perspectiva, en ese intento de *pensar-de-otro-modo* inserto en la actualidad, de producir superficies de contacto con lo impensable, de provocar zonas de umbral, le debemos a Roland Barthes tres pares de nociones que ponen en evidencia los límites de los lenguajes (no sólo el verbal) y, al mismo tiempo, le otorgan al límite un valor peculiar: dado el límite, existe la posibilidad de traspasarlo, de transgredirlo, de dar chance a que se produzca lo otro.

Roland Barthes, con una gran lucidez y con una "inquietud valientemente negligente", produce el juego de tres pares de nociones: *lo*

*obvio* y *lo obtuso* o el tercer sentido, en 1970; *el placery el goce del texto*, en 1973, y el *studium* y el *punctum*, en 1980, referidos a tres lenguajes diferentes: el lenguaje del cine, el de la literatura y, finalmente, el de la fotografía, aunque es posible utilizarlos en unos y otros lenguajes, y establecer entre ellos ciertas correspondencias y ciertas superposiciones. Cada una de las caras de estos pares juegan funciones semejantes, existe una cierta correspondencia entre lo *obvio*, el *placer del texto* y el *studium* que permiten colocar al espectador y al lector del lado de la cultura, y también hay una misma fuerza de desgarrar en lo *obtusos*, *el goce del texto* y el *punctum*, son ellos los que hacen posible el acercamiento a lo impensable. Veamos estos tres pares de nociones:

### *Lo obvio y lo obtuso*

En 1970 aparece publicado en *Cahiers du cinema* un artículo de Barthes titulado "El tercer sentido: notas acerca de algunos fotogramas de Eisenstein", donde distingue tres niveles de sentido: un primer nivel que hace referencia a la comunicación, simple nivel informativo, aquello que el fotograma comunica en función de los decorados, las vestimentas, los personajes y la anécdota. Un segundo nivel de carácter simbólico que hace a la significación, y un tercer nivel, que es el objeto mismo de su artículo, que no se refiere a la comunicación ni a la significación sino a lo que Barthes denomina significancia, siguiendo las reflexiones de Julia Kristeva.

Para esta autora, semióloga y psicoanalista, existe un registro que va más allá de la significación, un tipo de representación que se halla fuera de la palabra y de la distinción en ella entre significante y significado, según el modelo lingüístico. Julia Kristeva, siguiendo a Freud en su *Metapsicología*, y leído desde la noción de signo de Saussure en tanto entrelazamiento de significante y significado referido especialmente al lenguaje verbal, propone tres tipos de representaciones: las *representaciones de palabra* (análogas al significante en la lingüística), las *representaciones de cosa* (análogas al significado), que denomina *simbólicas*, y un tercer tipo de representación: las *representaciones de afectos*, inscripciones psíquicas móviles, sometidas a las operaciones de condensación y desplazamiento del proceso primario descrito por Freud, que denomina *semióticas* en sentido estricto.

La significancia, entonces, comprende estos tres tipos de representaciones, no sólo palabras e imágenes mentales, sino también afectos; se trata de abrir, en y más allá de las representaciones lingüísticas, modalidades de inscripción psíquica previas que trascienden el lenguaje verbal, producir una noción que haga posible pensar las huellas, las trazas, las marcas previas a todo lenguaje.

Según Kristeva, esta noción de significancia "permite comprender cómo la palabra lógica, apuntalada por representaciones infra-lingüísticas, puede alcanzar el registro físico. Propone un modelo de lo humano, en el cual el lenguaje no está separado del cuerpo sino, por el contrario, donde el 'Verbo' siempre puede afectarlo para bien y para mal" (1986:17-20).

Roland Barthes retomará la noción de significancia elaborada por Julia Kristeva, para acercarla a su noción de tercer sentido que denomina *obtusos*, sentido que va más allá del nivel de comunicación y de significación. Estos dos niveles, el de la comunicación y el de significación pasarán a constituir *el sentido obvio*, en tanto va al encuentro del espectador, "se presenta naturalmente al espíritu", tiene una claridad naturalizada, no rompe con la significación, ni provoca distracción alguna en relación a ella, sino que la acentúa y la enfatiza. El otro, *el sentido obtuso*, introduce el desgarramiento, rompe con "lo naturalizado", quiebra el sentido. Lo nombra estableciendo una analogía con el ángulo geométrico denominado obtuso, más abierto que el ángulo recto, "parece —dice Barthes— como si se me abriera por completo el campo del sentido, infinitamente" (...) "el sentido obtuso parece manifestarse como fuera de la cultura, del saber, de la información" (1992:52).

El sentido obtuso, dirá Barthes, no está en la lengua ni tampoco en el habla, no tiene lugar estructural, no tiene existencia objetiva, es —afirma— "un significante sin significado". Es imposible describirlo ya que no representa nada, o bien sólo afectos, sensaciones, una cierta emoción. El sentido obtuso, por lo tanto, se halla fuera del lenguaje verbal, si bien es capaz de decir, de insinuar lo que no puede ser dicho por medio del lenguaje articulado, perturba y esteriliza a la crítica, es discontinuo, indiferente a la historia y a la significación (o sentido obvio).

El sentido obtuso se caracteriza por su extrema pobreza y es en ella, en su misma pobreza en que encuentra su propia riqueza: es un significante que no alcanza totalmente su significado, que por siempre está vaciándose

de sentido sin alcanzar el sentido pleno; pero al mismo tiempo, esa pobreza en alcanzar el significado, lo convierte en un tipo de significante que no se vacía nunca, en un continente de una escala mucho mayor que su contenido, ya que no hay significado que sea capaz de llenar a este significante. Siempre se encuentra en falta, siempre se halla en exceso, jamás en equilibrio, siempre inestable, aparece y desaparece en un juego incesante de presencia/ausencia. Aparece, según Barthes, como el paso del lenguaje a la significancia.

El sentido obtuso se presenta transgrediendo el límite mismo del lenguaje y, al mismo tiempo y a la vez, como la apertura a lo inefable. El sentido obvio y el obtuso no son sentidos enfrentados, no hay sentido obtuso fuera del sentido obvio; el sentido obvio se hace evidente y encuentra su razón de ser ante la presencia intempestiva del sentido obtuso.

### *Texto de placer y texto de goce*

En 1973, Ediciones de Seuil publica *El Placer del texto*, en que, ya desde sus primeras páginas, las líneas de fractura, las superficies de contacto, las zonas de umbral hacen su aparición.

Por un lado, la cultura con su límite prudente, conformista, plagario, ya que "se trata de copiar la lengua en su estado canónico tal como ha sido fijada por la escuela, el buen uso, la literatura, la cultura" y, por el otro lado, su destrucción con su límite móvil, vacío, que puede tomar no importa qué contornos y que permite entrever la muerte del lenguaje. Entre estos dos límites: el prudente y conformista de la cultura y el móvil y vacío que lleva a su destrucción, se abre un espacio de "entre-dos", una zona de umbral, donde se inscribe el erotismo, donde las palabras se cargan de placer, que hace posible saborearlas, masticarlas, desmenuzarlas minuciosamente. Es también, en este entre-dos, que el goce hace su aparición: "es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición" (Barthes, 1974:19).

No todos los textos son textos, ya de placer, ya de goce, algunos sólo murmuran... Hay textos de goce que no son de placer y textos de placer que no conducen inevitablemente al goce, no existe una relación de grado entre uno y otro. Barthes los define: "Texto de placer: el que contenta,

colma, da euforia: proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje" (*i¿?id.:25*).

Uno no lleva inevitablemente al otro, el placer no conduce al goce, ni el goce al placer, placer y goce son fuerzas paralelas entre las cuales hay un combate, una tensión. El texto de goce aparece siempre bajo la forma de un escándalo, de una falta de equilibrio, es la traza de un corte.

De la misma manera que para llegar a lo obtuso echó mano del arsenal teórico del psicoanálisis y lo tejió con la noción de significancia, en lo referido al placer del texto también echa mano al psicoanálisis y toma la noción de goce elaborada por Lacan, sin perder de vista la noción de significancia al establecer paralelos entre ella y el goce.

Al igual que lo obtuso, el goce se halla fuera del lenguaje, es in-decible, inter-dicto. La palabra pone punto final al goce, logra su desaparición. Si bien el goce se resiste a la palabra, no es ajena a ella, el goce nace con la palabra que lo niega; ante la presencia del invasor, la palabra, se retrae haciendo sentir los rugidos que evocan e invocan lo perdido; el lenguaje intenta aplastarlo, negarlo y desde su exclusión produce su grito no articulado aún. El goce sólo podrá ser abordado a partir de su pérdida; del goce se sabe porque la palabra lo instaure como perdido.

El goce subsiste, insiste desde el silencio, desde el olvido, se inscribe en lo inarticulado, en el grito, en el dolor del cuerpo sin palabras. Subsiste, insiste... fuerza destructora, pasión de conquista y también de creación.

El orden simbólico le pone límites, barreras, lo cerca, le construye fronteras sin poder aniquilarlo. Ahí está, siempre presente en su insistencia machacona, tenaz en su persistencia, inventando líneas de fuga, deslizándose por los quicios de puertas mal cerradas... su tierra será la fuga, su patria la evasión.

El goce es asocial, es "la pérdida abrupta de la socialidad", estado clandestino, el negro cinematográfico —analogía de Barthes. El goce puede ser producido por una doble vía: en el encuentro con lo absolutamente nuevo, ya que sólo lo nuevo trastorna, enferma, sin confundirse con los múltiples estereotipos de la novedad. También

puede producirse por la vía inversa: por la repetición insistente que conduce al vacío de toda significación, al estado de pérdida. El texto es de goce cuando logra la aparición sorpresiva de lo absoluta e inesperadamente nuevo; o bien, por la repetición obsesiva, interminable, que ubica al texto en el límite de lo soportable.

### *El studium y el punctum*

En 1980, Cahiers du Cinema, Gallimard y Seuil publican *La Cámara Lúcida. Notas sobre la fotografía*, después de la muerte de su madre y poco tiempo antes de su propia muerte. Último texto de Barthes en el que ronda como un fantasma la célebre "foto del invernadero" a la que el lector jamás tendrá acceso y que se convierte (tal vez por ello) en el verdadero *punctum* del texto, ya que lo invade por completo con su presencia ausente.

En este texto aparece el último par de nociones que juegan la misma función que las anteriores, referidas ahora a la fotografía.

Descubre, al mirar fotografías, que algunas de ellas desatan en él una cierta emoción, pero esa emoción es impulsada racionalmente por la cultura, le despiertan un afecto marcado por la medianía, provocado por el adiestramiento. Busca describir este tipo de emoción mediana con la palabra latina *studium*, que significa la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una dedicación general sin mucha agudeza. Una simple participación cultural, una cierta emoción conocida por estar inmerso en la cultura y que recuerda, metonímicamente, al sentido obvio y al placer del texto. El *studium* es algo que acomoda, al igual que el sentido obvio y que el placer del texto.

El otro elemento del par que viene a escandir al *studium* es el *punctum*, el pinchazo, el agujero ínfimo, la pequeña mancha, el pequeño corte y también lo azaroso. "El *punctum* de una foto es ese azar que a veces me despunta (pero que también me lastima, me punza)" (Barthes, 1992a:65).

El *studium* se mueve en el campo del gusto, del *me gusta I no me gusta*, del deseo indolente, del gusto inconsecuente, pero jamás es el goce o el dolor del espectador. Este campo, atravesado por códigos culturales, transforma a la fotografía en "unaria", la convierte en un todo pleno de equilibrio, sin detalle alguno que provoque el quiebre, la ruptura, el desgarro.



En ese campo sin sinuosidades, de pronto hay algo que *me* punza, a mí espectador, y lo que me hiere y punza no es más que un detalle: "un punto de singularidad que horada la superficie de la reproducción —e incluso de la producción— de las analogías, de los parecidos, de los códigos. Esta singularidad perfora, me alcanza de golpe, me hiere o me asesina y en, principio, parece mirarme sólo a mí. Está en su definición que se dirija a mí"—apunta Derrida en *Las muertes de Roland Barthes* (1999:52).

*Studium* y *punctum* tampoco son pares antagónicos, aunque separados por un límite infranqueable mantienen entre ellos compromisos: es por la tibieza del *studium* que el detalle inesperado establece el corte, la fractura, la herida. El *punctum* es algo extranjero al campo, que irrumpe con su fuerza, con su violencia, pero, al mismo tiempo, se halla dentro del mismo campo codificado del *studium* al cual debe su existencia. "Es un suplemento, es lo que añadido a la foto y que no obstante ya estaba ahí", es ilocalizable si bien tiene ubicación, es un fantasma que ronda, un espectro.

El *punctum* es "diferencia en sí", en el sentido dado por Gilles Deleuze, para quien la diferencia es aquello que se distingue; sin embargo, aquello de lo que se distingue no se distingue de ella. "El relámpago, por ejemplo, no se distingue del cielo negro, pero debe arrastrarlo consigo, como si se distinguiera de lo que no se distingue". La diferencia es la lucha contra un adversario inasible "donde lo distinto se opone a algo que no puede distinguirse de él y que continúa acompañando a aquello de lo que se divorcia. La diferencia es el estado de la determinación como distinción unilateral" (1968:77).

El *punctum* no es sólo detalle, sino también tiempo. La intromisión del tiempo es la otra cara del *punctum*: el punto de singularidad de retorno hacia "el referente" de la foto como el otro irremplazable, lo que ha sido y ya no será jamás, lo que retorna como lo que nunca volverá. El *punctum* marca el retorno del muerto en la misma imagen que lo reproduce (Derrida, 1999:82). Y lo que interesa aquí, con relación al referente, es su condición de singularidad absoluta, de haber-sido-único.

Esta otra cara del pinchazo, de la punta aguda que hiere, no está en la forma sino en la intensidad, "es el Tiempo, es el desgarrador énfasis del noema {'esto-ha-sido}'" (Barthes, 1992a: 164 y s.), en la foto aparecen los tiempos conjuntados de algo ya muerto y de algo que va a morir, es el instante previo a la muerte capaz de repetirse en su intensidad aún

después de muerto, signo imperioso de la muerte futura. He ahí el golpe, la herida, el desgarró.

"Ante la foto de mi madre de niña me digo —apunta Barthes—: ella va a morir: me estremezco como el psicótico de Winnicott, a causa de *una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe" (1992:16\$).

La fuerza del *punctum* se halla en su capacidad de expansión que contamina el *studium*, el campo de la cultura y lo vuelve insoportable, insostenible. Esta fuerza de expansión es de carácter metonímico, se expande por relevos sustitutivos e invade y arrasa el campo hasta convertirlo, todo él, en singularidad y diferencia, mantiene su alteridad intacta sin referencia a imágenes o figuras culturales, sino a su propia, única e insustituible singularidad.

Cuando Barthes observa la foto del invernadero encuentra a "su" madre, en la niña de cinco años fotografiada, no la Madre en tanto figura, sólo "su" madre, "su" niña. He ahí el *punctum* como intensidad.

El *punctum* también escapa al lenguaje articulado, es indecible. Al igual que lo obtuso y el goce del texto construye un ideolecto capaz de hacer hablar a la singularidad, encontrando formas de expresión que rompen con el concepto, con la generalidad. Producción de un habla singular que se edifica en los límites, que se debate en los intersticios, que se construye en el umbral.

De los límites del lenguaje hemos arribado a la producción de lenguajes liminares capaces de ir más allá de la significación, inscritos en el mismo borde, instalados en el umbral...

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1992), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- (1974), *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Colfege de France, Siglo XXI*, México.
- (1992a), *La cámara lúcida, Nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona.
- Deleuze, Gilfés (1968), *Diferencia y Repetición*, Júcar Universidad, Barcelona.

- Derrida, Jacques (1999), *Las muertes de Roland Barthes*, La Huella del Otro-Taurus, México.
- Foucault, Michel (1964), *Historia de la locura en la época clásica*, 2 tomos, FCE, México.
- (1970), *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.
- (1988), *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia.
- (1996), "Prefacio a la transgresión", en *De lenguaje y literatura*, Paidós ICE/UAB, Barcelona.
- Kristeva, Julia (1986), *Al comienzo era el amor. Psicoanálisis y fe*, Gedisa, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1981), *Seminario XX, Aún*, Paidós, Buenos Aires.