

La escritura ordinaria de Roland Barthes

Ordinary writing of Roland Barthes

Tiphaine Samoyault: Crítica Literaria y novelista, especialista en literatura comparada de la Universidad París VIII.

Traducción al francés: Jhonny Gutierrez Moreno

La imagen de Barthes que he escogido para ofrecerles hoy es por dos razones parcialmente inédita, ya que ésta emana directamente de la inmersión que hice en los archivos durante la preparación de la biografía publicada este año y porque también esta atañe la parte suprimida de la escritura en Barthes. Aquella que yo denomino ordinaria porque corresponde a los gestos más modestos de la práctica escrituraria, los personales, los que amasamos calladamente al escribir cartas, al hacer listas de compras o de cosas por hacer, tomando notas, garabateando palabras: la parte suprimida o secreta de la escritura, no destinada a la publicación y que acompaña en silencio la producción intelectual o literaria. Es así que el fondo Roland Barthes archivado en el BNF es fascinante por la variedad de práctica de escritura que nos permite estudiar. En primer lugar podría dar una impresión de dispersión, resistente a todas las formas de clasificación, pero lo que realmente deja ver, es el tejido cerrado de la vida en la escritura, cada zona de la existencia, incluso la menos misteriosa, encontrando su lugar en ese paisaje de inscripciones dispersas y heterogéneas.

Formas y soportes de la escritura ordinaria

Hay, en primer lugar, numerosa correspondencia privada (algunas cartas se encuentran también en otros fondos, en el BNF o en el IMEC así como en archivos privados, siendo publicados recientemente los más importantes por Eric Marty en el Álbum Roland Barthes), muchas cartas de amigos, su alejamiento a terapia o al sanatorio favorece amistades epistolares cuyo trato Barthes conserva toda su vida; hay también cartas tomadas de la actividad social, que permiten leer la inscripción progresiva y variada de Barthes en el campo literario, la correspondencia en torno a libros publicados, libros enviados, libros recibidos, que permiten medir la importancia de los diálogos, su evolución en el transcurso del tiempo.

Si la correspondencia forma parte importante de aquello que agrupamos bajo el nombre de escritura ordinaria, desbordándola a veces, los diferentes estados manuscritos y las pruebas corregidas forman la obra cumbre bastante clásica por sobre la obra ensayística y literaria. Nos permiten leer una génesis (Barthes no conserva todas sus notas, pero sí los primeros estados manuscritos hasta las últimas prue-

bas corregidas – para algunos textos, disponemos de cuatro estados), un trabajo de la lengua, una relación siempre más libre con las referencias (reducción del número de notas en pie de página, disimulación de citas...), una cronología, una historia. Son un pasado de la obra.

Por el contrario, la mayoría de los documentos que forman el macizo de la escritura ordinaria impulsan esta obra, con una potencia jamás proyectada e informe. Es el caso en particular del inmenso fichero que Barthes llevó toda su vida, que es una material potencial. Barthes comenzó este fichero estudiándolo según el protocolo de uso de la época, como inventario bibliográfico de libros leídos, lista de citas y reseñas lexicológicas. Práctica que inicia en el sanatorio donde, lejos de la universidad y de sus formas de reconocimiento, y que constituye luego el único modo de testimonio y de conservación del gigantesco trabajo de lectura que él realiza (principalmente en el marco de la lectura intensiva de Michelet). Sin embargo, es importante destacar que, durante mucho tiempo, hasta el abandono de sus tres primeros proyectos de tesis, se trata de un fichero clásico de investigador.

Luego Barthes diversifica la práctica y los usos para hacer de éste progresivamente el depositario de una buena parte de su existencia. Recoge en él cosas vistas y oídas, impresiones de viaje, frases que él amaba, pensamientos y proyectos. En los dos últimos años de su vida, el fichero se vuelve un verdadero diario, discontinuo y modulable. Muchos de los fragmentos ahí son indizados por temas: homosexualidad, duelo, música, ocio.... Algunos hablan de la obra hecha, releída y comentada, otros de temas que serán o no objeto de artículos. Algunas de estas fichas son reflexiones sobre la obra que se viene realizando, ellas llevan por lo tanto como nombre la rúbrica “VN” que significa “Vita Nova”, la gran novela de amor maternal (sobre la cual volveremos), que Barthes había iniciado antes que la muerte viniese a interrumpir su trabajo y de cuyo último curso en el Colegio de Francia, La Preparación de la novela, es testigo.

Roland Barthes escribía todos los días. Como se acaba de mencionar, no escribía solamente textos destinados a ser publicados. Tenía también una práctica co-

tidiana de la escritura privada, casi doméstica, que comprendía todo, pensamientos, cosas por hacer, frases oídas, citas, notas de cabecera. El fichero se presenta de inmediato como el dispositivo técnico aceptable y transformable para acoger esta práctica privada. Redactada en un orden sin sentido y finalmente bastante flexible al orden alfabético, permite redistribuciones, las rúbricas que se pueden resaltar mediante estrellas con otras, los temas llamados subtemas, las fichas que cambian de título. Anticipando la distribución de datos y de conocimientos en red, hace de su fichero una especie de hipertexto. Pero la escritura ordinaria no tiene la ficha como único soporte. Roland Barthes escribía sobre muchos tipos de papel (libretas, agendas, cuadernos escolares, hojas sueltas de diferentes colores, de grano y de grosor variado, fichas, de cartón o no, papeles cortados) y tenía, además una pasión por la papelería. Muchas fotos lo muestran en sus diferentes lugares de vida, sentado en su escritorio, rodeado de todo tipo de material. Disponía sobre su mesa numerosos botes que contenían lápices, bolígrafos, plumas y pinceles comprados en el barrio o traídos de algún viaje. Hace incluso, en *El Imperio de los signos*, de la papelería, un signo cultural determinante:

También cada nación tiene su papelería. Aquella de los Estados Unidos es abundante, precisa, ingeniosa; es una papelería de arquitectos, estudiantes, cuyo comercio debe prever posturas informales; [...] La papelería francesa, a menudo ubicada en «Casas fundadas en 18...», con rótulos de mármol negro incrustado en letras de oro, es una papelería de contadores, de escribientes, de comercio; su producto ejemplar es la minuta, el doble jurídico y caligrafiado, sus dueños son los eternos copiones, Bouvard y et Pécuchet. La papelería japonesa tiene por objeto esta escritura ideográfica que parece derivar ante nuestros ojos de la pintura, cuando simplemente es ella quien la funda... » (OC III, p. 415)

En Japón, la belleza de los instrumentos caligráficos lo impresiona. Ésta determina el trayecto hacia una forma de escritura: el dibujo, el trazo, la grafía imaginaria, exentas del sentido, de la equivalencia entre la letra y la cosa, libres, a todos los vientos en el espacio

de la página. Barthes contrasta la papelería francesa, de contadores y de escribientes con aquella de los Estados Unidos, cómoda y precisa, hecha por arquitectos y estudiantes, pero sobre todo con la japonesa, propicia al pensamiento gráfico. “El pincel, él, puede deslizarse, torcerse, removerse, el trazo cumpliéndose por así decirlo en el volumen del aire, tiene la flexibilidad carnal, lubricada, de la mano.” El gusto por la papelería es comparable a aquel por los jardines. Incluso su aparente desorden da un sentimiento de orden e invita a su desplazamiento.

Durante toda su vida Barthes experimenta todo lo posible en el campo de la escritura material. Cuando se encuentra en sus lugares familiares, el apartamento de la calle Servandoni o la casa de Urt, en el Sudoeste, lleva conjuntamente la gestión sistemática y razonada de la agenda y la práctica de la anotación en fichas. Cuando está de viaje o de vacaciones recurre a otras formas y, en estas circunstancias, intenta a veces la escritura de un diario. A parte de aquellos que tiene en Marruecos o en China, comienza uno en el verano de 1973 en Urt – que se volverá una parte del “diario-cosecha” preparatorio a la escritura de Roland Barthes por Roland Barthes -, y otro en 1977, del cual publica una pequeña parte en Tel Quel en 1979 y que casi en su totalidad permanece inédito. Este archivo de lo íntimo, casi clandestino, está relacionado con el reglamento del tiempo y al trabajo de la memoria. Éste registra el yo en su banalidad. Es una meteorología del cuerpo: en las anotaciones que indican la temperatura exterior, el color del cielo y las medidas de los barómetros que responden a aquellas que conciernen el peso, el número de calorías autorizadas en épocas de dieta, la alternancia de todos los días, de las actividades interiores y de las citas en el exterior. Son notas, o valga decir un mero futuro. Éstas no tienen la función de quedarse tal como están. Es así que los diarios de viaje a China tenían sin duda la intención de volverse otra cosa, más allá de un texto corto para *Le Monde*.

Algunas indicaciones de la agenda prueban que una primera etapa del porvenir de los diarios de viaje era la puesta en ficha: la selección de algunos elementos determinantes o singulares, la separación, como lo haría en sus fotografías, la selección de algunas in-

stantáneas reveladoras, el equivalente de los biogramas para la vida de alguien, algunas imágenes. Si la llevamos a la obra, esta práctica revela una forma de hacer cuenta regresiva de las prácticas más comunes. Mientras la mayoría de los escritores llevan a cabo una tarea de formación, yendo desde los bosquejos, los esbozos, escenarios, desde los primeros borradores informes hacia un texto cada vez más “*formado*”, incluso continuo, Barthes lo hace a la inversa. Él va de lo continuo hacia lo discontinuo, de la forma – que puede obedecer a aquella del soporte, el volumen unido del diario o del cuaderno – hacia lo informe, el disparate, lo “dispersable” de la hoja suelta o de la ficha. Esto cuenta algo interesante de lo discontinuo en Barthes, que es menos un brillo o una forma suspendida entre dos blancos o dos vacíos, sino un arrastre a lo continuo. La génesis de las “anamnesis” de Roland Barthes por Roland Barthes da sentido a este punto: siete hojas manuscritas, cubiertas de una escritura regular y continua, son la redacción tranquila de una tentativa autobiográfica, o los recuerdos todavía vivos de una memoria ahuecada, de una “memoria fragmentaria” como lo indica el subtítulo: puede tratarse, como lo hace la hipótesis de Anne Herschberg Pierrot que publica en *El Léxico del autor* (p. 249), de una primera versión de los “Anamnesis”, presentes en Roland Barthes por Roland Barthes (OC IV, p. 683). Pero podemos también considerar que son la forma contraria, antagónica, único esfuerzo jamás manifestado por el autor de un relato biográfico y vinculado de sí. La anamnesis que es definida como una operación lacerante, que marca la división del sujeto, implica en efecto un desgarramiento a lo continuo. Éste está deducido en el relato, dividido de alguna manera y desplazado fuera de la cronología de la vida.

La escritura de lo insignificante es una práctica paradójica: ésta juega al mismo tiempo con lo sistemático y lo disperso; tiene algo en desuso que da al porvenir los gestos más simples. Ella nos lleva, según Barthes, al antiguo ejercicio del libro de la razón, el libro de cuentas que uno tenía en las casas o en las tiendas, particularmente en un medio protestante donde tenía lugar el Estado civil, para consignar los ingresos, los gastos, los nacimientos, las muertes, las temporadas, las partidas... Es un ejercicio de claridad. Esta palabra central en el vocabulario del autor,

que es a la vez la magia de los clásicos y el llamado deseoso de la casa mediterránea, precede también lo ordinario de los días. Durante los veinte años más activos de su existencia, de 1960 a 1980, Barthes hace de la agenda el espacio de la memoria inmediata, anotando las actividades y los encuentros del día anterior. No hace de la agenda un uso prospectivo como es lo más habitual en el caso (citas, cosas por hacer, conforme a la etimología de la palabra), sino retrospectiva, en un ejercicio de consignación de un yo exterior, social, activo. La claridad, parece por lo tanto que él busca ponerla en la persona: archivarse a sí mismo como archiva su documentación, su bibliografía o sus proyectos. Pero lo que es tal vez lo más singular, es que este proceso cotidiano, razonado y constante no procede de un problema de continuidad, ni de totalidad. Los soportes son múltiples y relativamente frágiles – principalmente las fichas, consagradas a la dispersión; estos conducen a una ruptura de sí mismo que realza más de la constelación o de la cartografía que de la suma.

Esta escritura ordinaria tiende a la escritura literaria, sin serla verdaderamente. Dos tentaciones se presentan ante la obra, sin que la una u la otra se cumplan totalmente. El diario, la novela. Voy a decir algunas palabras de la una y después de la otra.

El Diario

Barthes escribe en Roland Barthes por Roland Barthes: “¿No tengo acaso razones suficientes para considerar que todo aquello que he escrito es un esfuerzo clandestino y pertinaz para hacer reaparecer un día, libremente, el tema del “diario” gidiano? Al final del camino, tal vez es simplemente el texto inicial (OC IV, p.672).” Lo oculto, lo visible: uno lee la paradoja del ejercicio del diario. ¿Cuál es el punto en efecto? ¿El diario en sí mismo (Barthes escribió su primer artículo en la revista del sanatorio Existences, a propósito del Diario de Gide, su forma, su práctica) o bien la homosexualidad? El diario en primer lugar, vinculado a la perfección del tiempo, al trabajo más elemental de la relación entre tiempo, escritura y memoria, el diario es un compañero antes de ser una finalidad. Barthes ama de éste la práctica pasada de moda, la estructura

que es aquella del tiempo que pasa, incluso cuando no pasa gran cosa. Cuando Barthes se consagra activamente al dibujo, de 1971 a 1976 más o menos, su gesto lleva también la escritura ordinaria. Al primero le pone la fecha del 24 de junio de 1971 y, la mayor parte del tiempo, es la fecha que hace de título. El conjunto puede “leerse” como un diario sin anotación psicológica, sin evento, una suerte de ideal de la escritura del yo. No hay lugar, en la escritura diaria, para la explicación psicológica; la anotación es precisamente aquello que no se fija, una fotografía sin fijador, ni en la interpretación, ni en el recuerdo. En “Délibération”, los extractos del diario de Urt publicados por Barthes en Tel Que en 1979, que se genera también a partir de una relectura del Diario de Kafka (“el único que puede ser leído sin ninguna irritación”), la cuestión no es tanto definir un género sino hacer la parte entre escritura ligera, sin constancia, y escritura literaria. Esta no es entonces “¿debo llevar un diario?”, ya que en realidad llevar uno o no llevarlo son opciones casi equivalentes¹, sino “¿debo llevar un diario para su posterior publicación?”, para hacer de éste una obra.

¿Es el diario de escritura? Sacándolo de lo ordinario, haciendo de este un libro sobre sí mismo y para alguien más, se corre el riesgo de provocar en el diario la pérdida de sus principales atributos: la colección de hojas permutables y suprimibles (que hace del diario no un libro, sino un álbum) y la dimensión del secreto. Esta relación con lo secreto es, en el fondo, lo que relaciona más a Gide y Barthes y es ahí donde el tema de la homosexualidad interviene. Sus diarios dilucidan una homosexualidad oculta en una sola persona: Madeleine para Gide, la madre para Barthes. Marty escribe así a propósito de Gide una frase que se aplica perfectamente a Barthes de la misma manera: “Lo que es fascinante aquí, es que lo oculto, en la medida que es conocido por todos (por muchos) excepto por uno solo, invierte completamente en las leyes generales de lo Secreto: sustraído a las leyes mundanas de lo dicho y de lo no-dicho, es principalmente un modo de consciencia específica a la mirada de otro, más que un simple tapujo (Marty, s/f, p.218).” La muerte de la madre hace por consiguiente posible

1 « Jamás tuve un diario – o mejor jamás supe si debía tener uno. A veces, comienzo, y luego, muy rápido, abandono – y sin embargo, más tarde, recomienzo » (OC V, p. 668).

la publicación, ¿pero la vuelve necesaria en la medida que esta dimensión de lo oculto desaparece? Además, el diario, en Barthes – y su gran diferencia con el emprendimiento gidiano –, toma lugar en otro sistema, aquel de una enciclopedia móvil y no totalizante, a la cual muchos de sus libros y de sus proyectos intentan dar una forma provisoria y parcial. La mayoría del tiempo, Barthes indiza su diario y lo pone en fichas, abandonando la estructura temporal para adoptar la de un glosario, lo que ya no la vuelve publicable como diario.

Un segundo riesgo tiende a la vez a la manipulación que uno hace sufrir al texto y a una reducción de su ambición profunda. Barthes lo actualiza a través de un juego intertextual, pretendiendo releer su propio diario, cita en él frases que lo incomodan: “Muy rápido, avanzando en mi relectura, estoy cansado de esas frases sin verbos (“Noche de insomnio. La tercera ya de corrido, etc.”) o cuyo verbo es negligentemente acertado (“Encontrado dos chicas en la plaza St-S.”)...” Sin embargo estas frases, como Diana Knight lo determinaría después de examinar los manuscritos que se indican, son directamente extraídas de los Diarios de Kafka, y Barthes se limita a transformar la Wenzelsplatz de Praga de la original en la plaza Saint-Suplice que atraviesa todos los días. Más grave aún, el detalle sin importancia no es precisamente recuperable en la escritura. El diario es válido solamente cuando se lo hace sin fin y sin finalidad: “Puedo salvar el Diario con la única condición de trabajarlo hasta la muerte, hasta el punto de la extrema fatiga, como un Texto más o menos imposible.” En ese sentido, es una perspectiva en la cual Barthes contempla regularmente el porvenir, aquel del objetivo del libro, de su remplazo por el álbum de hojas permutables, cuyo hipertexto reticular es una variante hoy en día. Limbo del Texto, el diario valdría continuarlo siempre y cuando no sea una forma fija.

La novela

Muchos dijeron que Barthes no habría llevado jamás adelante esta tarea romanesca. La cantidad de documentos inéditos de los cuales disponemos dan cuenta

en todo caso de un pensamiento de la trama de la obra que sobrepasa ampliamente el tema del libro por hacer o de la novela venidera. Barthes tiene delante de él (o detrás) una cantidad impresionante de fragmentos no publicados, la mayoría indizados y clasificados, en el cruce de lo íntimo, de la observación y de la reflexión de la cual se pregunta si puede hacer una obra. Él ya había compuesto sus libros precedentes (Roland Barthes por Roland Barthes, Fragmentos de un discurso amoroso) a partir de este sistema de clasificación en geometría variable de un cierto número de fichas existentes, y producto de extraños objetos hipertextuales, que yacen en parte sobre el orden alfabético, pero no solamente, anticipando los nuevos modos de exposición y de organización de datos y de saberes instituidos por la red internet. Con el proyecto “Vita Nova”, presenta una extensión aún más fascinante de esta reflexión, revelando la consciencia aguda de un pasaje del libro a otra cosa, que él denomina a falta de algo mejor “álbum”, que ya no produce más la totalidad (o la obra) por la continuidad o la sucesión, sino por la disposición, la estratificación, cantidad de maniobras de recomposición. Produce así un extraño objeto hipertextual que anticipa “Vita Nova” como la gran obra hipertextual que nos ofrecerá sin duda un día la escritura numérica.

¿De qué documentos disponemos para conocer la naturaleza y la aspiración de este proyecto que ha ocupado intensamente los dos últimos años de la vida de Barthes? Los elementos publicados aparecen en el último curso del Colegio de Francia, “La preparación de la novela”, y en la transcripción de los planes sucesivos considerados por Barthes en el curso del verano de 1979 para su obra futura, presentada en el anexo de la Obras completas. Los archivos inéditos son mucho más importantes.

² “Délibération”, OC V, p.668, y “Délibération” en BNF, NAF 28630. Cf. Franz Kafka, *Obras completas. t.III: Diarios (1919 – 1924)*, trad. del alemán por Marthe Robert, Gallimard. Coll. “Pléiade”, 1984, p. 88 y 83. Agradezco a Diana Knight por haberme hecho ver este hecho.

Primeramente hay, agrupados bajo el nombre de "Gran fichero", 1.604 fichas que sabemos que él quería incluirlas en la obra. Seguidamente están los diarios inéditos, aquél de 1974, el de 1977, ambos escritos en Urt, algunos diarios de viaje (excepto aquellos que sirvieron en la composición del compendio *Incidentes*, que Barthes había elaborado desde 1969, haciéndolo leer regularmente a amigos preguntándoles si debía publicarlo). Si *Incidentes* era un libro listo para su publicación, no es el caso de otros escritos póstumos como "Noches de París" o el Diario de duelo que habría encontrado probablemente su lugar en "Vita Nova". Barthes cuenta así que Sollers, muy sorprendido por el relato de "el fracaso lamentable" de una de las noches parisinas publicado en "Délibération", aparecido en *Tel Quel* en la primavera de 1979, le habría sugerido emprender la tarea descriptiva iniciada en esa ocasión y contar sus deambulaciones nocturnas, lo que hace y lo que le pasa noche tras noche. "24 de agosto 79. Carta de Sollers que considera el extracto de diario (Délibération).

¿Si intentara contar así mis noches? ¿De una manera sutilmente plana, sin remarcar el sentido?

¿No se extraería una imagen real de la época?" Barthes inicia este trabajo el mismo día y consigna sus aventuras del 24 de agosto al 17 de septiembre de 1979. Bajo el título de "Noches Vanas", del cual hace un elemento importante del proyecto, como un instante negativo en la consistencia del verdadero amor que es el amor maternal. Publicados después de *Incidentes*, y que tiene por título "Noches de París", y no aquel que Barthes les daba en "Noches Vanas", estos textos pierden una gran parte de su fuerza, que tienden precisamente a la reflexión de esta vanidad en el contexto de un proyecto más vasto y ambicioso de novela. Al final hay un cierto número de documentos preparatorios que permiten considerar diferentes planes para la obra.

Barthes se da dos modelos principales para pensar esta forma futura: los Pensamientos de Pascal y la novela romántica según Novalis que asocia todas las formas literarias bajo el modo de poikilos, adjetivo griego que significa lo cambiante, lo multicolor, lo bígaro. "Arte de la Novela: ¿la Novela no debería concentrar todas las especies de estilos en una sucesión diversa vinculada al espíritu común? El arte de la novela excluye toda

continuidad. La novela debe ser un edificio articulado en cada uno de sus periodos. Cada pequeño pedazo debe ser algo cortado – limitado-, un todo equivalente por sí mismo."

Aquí algunas notas que permiten percibir la meteorología variable de la conexión de Barthes con la posibilidad o la imposibilidad de su proyecto:

10 de julio de 1979: Proyecto de novela haciéndose

Nivel 0: la clandestinidad absoluta: la obra real que quiero hacer; puesta al desnudo sus andamiajes, maquinaria, fullería = la obra tal como será publicada;

Nivel 1: la maquinaria (aparato y partida) de la obra: Vita Nova, relato de lo Por-Hacer;

Nivel 2: La ficción protegida (y que no se hará);

Lo que separa nivel 0 y nivel 1:

0: Sé que la novela es imposible y que no la escribiré;

1: Creemos que la novela se escribirá, busco con coraje y esperanza escribirla;

Pero el nivel 0 puede en su momento volverse un truco y por lo tanto ficcionalizarse y por lo tanto hacerse nivel 1 retrocediendo así los otros en un rango.

18 de julio. Constatación de imposibilidad de hacer – y en la incidencia, simplemente a poner en marcha una novela. Lo que quiere decir, ahí: imposibilidad de crear lo Otro.

³ **Antoine Compagnon** cuenta este episodio, en Un tema de disciplina, contando que él le había desaconsejado su publicación; **Éric Marty**, en Barthes, la ocupación de escribir, confiesa haberle dado una crítica positiva después de su lectura; **Renaud Camus**, **Jean-Louis Bouttes**, **François Wahl** y muchos amigos lo leyeron pero Barthes finalmente renunció a su publicación.

⁴ **Novalis**, La Enciclopedia, Maruice de Gandillac (ed.), Minuit, 1966, p. 322, citado en La Preparación de la novela, p. 202.

⁵ **BNF, NAF 28630**, "Incidentes", sobre 3, "Apología", 4 hojas manuscritas (cota antigua BRT2 A22 02)

Círculo cerrado: había concebido la Novela como acto de amor (Casablanca, 15 de abril 78); constato ahora ese acto de amor del que soy incapaz – con mis notas – fragmentos, devuelto a mi egotismo, a mi impotencia de imaginar, de amar lo Otro, devuelto a la figura egotista Montaigne-Valéry.

30 de noviembre. Obra (VN). Todo eso, todo este libro quiere decir todo el tiempo: que no comprendemos la muerte.

Cuatro hojas inéditas con fecha del 10 de diciembre de 1979 parecen confirmar esta intuición. Bajo el título de “Apología” – que indica que Barthes se ubica claramente en la filiación pascalina proponiéndose hacer una obra a partir de sus fragmentos como Pascal había planeado hacer -, presenta las ventajas que tendría al aprovechar sus notas, remplazando el conjunto bajo el signo del incidente, de la anotación, haciendo de él mismo su propio material. “Concebir un discurso en dos partes: la nota y su superación, de donde surge el valor; verdadera autocrítica, pero como superación y descubrimiento no del valor sino de una

manera de posicionarlo.” Falta saber si es necesario o no dar a estos fragmentos un sentido, sin embargo un interés textual es innegable: “La nota es tomada sin teleología. Es inmediatamente cuando se vuelve materia para comentar⁵.”

El relato del duelo luego de la Vita nova podría preceder la exposición neutra de los fragmentos y seguirles una explicación. Escrito un mes antes del accidente, este plan marca claramente la tenacidad con la que Barthes trabaja en su obra y planea su publicación.

En este proyecto, la escritura ordinaria coincide en el punto donde vida y obra se confunden. Esta no es más una modalidad preparatoria ni una práctica separada, sino el lugar del consentimiento a aquello que lo real coincide con la fantasía, al comienzo de toda idea y de todo proyecto en Barthes. Para esto fue necesario que el corte del duelo vuelva vana toda otra operación de interrupción, que se transforme en una suerte de absoluto de lo neutro que pueda hacer vacilar el sujeto en los dos polos del fragmento y de la novela, sin contradicción.