

COLECCIÓN
ESCRITURAS

TIPHAINE SAMOYAULT

Roland Barthes

Biografía

Traducción de Maya González Roux

[Tres
puntos]
• • •

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición
de la Comunidad de Madrid.



La traducción de esta obra contó con una
subvención del Centre National du Livre (CNL).



Roland Barthes, *biographie*
© Tiphaine Samoyault, 2015
© Éditions du Seuil, 2015
© De la traducción, Maya González Roux, 2022
© Tres Puntos Ediciones, 2022
(Escrituras Verticales SL)
Calle Felipe IV 3, 3ª izquierda. 28014 Madrid

Derechos exclusivos para todos los
territorios de lengua castellana

www.trespuntosediciones.es
hola@trespuntosediciones.es

Depósito Legal: M-26701-2022
ISBN: 978-84-17348-33-5

Diseño y maquetación: Pablo Barraza B.
Impreso en España / *Printed in Spain*
Primera edición: enero de 2022

Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida,
almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio,
ya sea electrónico, químico, óptico, de grabación o de fotocopia,
sin autorización previa del editor. Si necesita escanear o
fotocopiar algún fragmento de este libro, diríjase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org).

Nota de la traductora

En el año 2015 se conmemoró el centenario de Roland Barthes, una celebración que se inauguró con la biografía *Roland Barthes*, que hoy llega a los lectores en castellano en su primera traducción. Al libro de Tiphaine Samoyault le siguió una larga serie de publicaciones, exposiciones, coloquios universitarios y encuentros organizados en Francia, pero también en otros países. Incluso se estrenaron dos películas-documentales, *Barthes** de Vincent Gérard, Cédric Laty y Bernard Marcadé, y *Roland Barthes 1915-1980. Le théâtre du langage* escrito por Thierry Thomas y Chantal Thomas.

Roland Barthes, de Tiphaine Samoyault, fue la tercera biografía consagrada al gran pensador francés. Tan solo unos años después, en 2019, se publicaría una cuarta: *Roland Barthes*, de Mathieu Messager. Si hay algo que la conmemoración del centenario dejó en evidencia, una vez más, es la curiosidad que despierta su vida. No solo se han publicado biografías durante estos años. Testimonios, estudios críticos e, incluso, novelas evocan la vida del autor de *Mitologías*. Se trata de un singular fenómeno que no deja de sorprender, en particular cuando son conocidas las reservas y sospechas que él tenía respecto a la biografía.

Todas las obras que precedieron el presente volumen coinciden en la dificultad, o imposibilidad, de deslindar la obra de Barthes de su vida. A diferencia de ellas, el libro de Samoyault propone otra unidad que se funda en el deseo de escritura que

impulsó todo el trabajo y la vida de Barthes. Pero, a su vez, esta biografía revela una diferencia esencial con respecto a las anteriores gracias al copioso material inédito al que accedió la autora: no solo la correspondencia personal y el conjunto de los manuscritos de Barthes sino también el formidable fichero que él comenzó cuando era estudiante y que continuó incrementando y organizando a lo largo de toda su vida.

La diversidad del material y la gran cantidad de obras citadas merecen algunos comentarios. En lo que concierne a los archivos antes mencionados, estos se citan de acuerdo con la signatura del Fondo Roland Barthes del Departamento de Manuscritos perteneciente a la Bibliothèque nationale de France (BnF) en París: NAF 28630, seguido del nombre del dossier consultado. Cabe señalar que algunos documentos todavía tienen la signatura anterior, la del IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) donde el Fondo se encontraba hasta el año 2012. El origen de los otros documentos inéditos está siempre señalado en las notas finales.

En su gran mayoría la obra de Barthes ha sido traducida al castellano. Sin embargo, no es el caso de algunos textos que corresponden al periodo en que Barthes era aún estudiante, o bien otros que fueron publicados en diversas revistas no académicas (por ejemplo, *Existences*, *Le Quotidien de Paris*, *France-Observateur*, *L'Express*, *Le Nouvel Observateur*, *Playboy*, entre otras). Asimismo, los libros “*Sarrasine*” de *Balzac* (2011) y *Le lexique de l'auteur* (2010), con sendos prólogos de Éric Marty, no se han traducido aún al castellano: el primer título reproduce el seminario que Barthes dictó en la École pratique des hautes études entre 1967-1968 y 1968-1969; el segundo título retoma otro seminario dictado entre 1973-1974 en la misma institución e incluye, a continuación, fragmentos inéditos de *Roland Barthes por Roland Barthes*. Por otro lado, hay que señalar la existencia de libros preparados y destinados exclusivamente para el mercado editorial de América Latina

y España como, por ejemplo, *Variaciones sobre la escritura* y *Variaciones sobre la literatura*, una selección de textos que fueron publicados en los primeros tres volúmenes de las *Œuvres complètes* de Seuil en su primera edición (años 1993, 1994 y 1995, respectivamente); o bien *Un mensaje sin código*, una recopilación de los ensayos publicados en la revista *Communications*. Algo similar sucede con el libro *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, una traducción del pequeño volumen *La Tour Eiffel* (1964) pero que, a diferencia de la versión original, incluye además una selección de ensayos que fueron publicados en revistas de divulgación.

En todos los casos antes mencionados, las referencias organizadas en un único apartado al final del libro indican la traducción al castellano que se utilizó —o bien si la traducción nos corresponde—, seguida del número de página y de la fuente en francés. Esta última reenvía, principalmente, a las *Obras completas [Œuvres complètes]* en cinco volúmenes, la nueva edición revisada, corregida y presentada por Éric Marty y publicada por la editorial Seuil en 2002. Cada tomo corresponde a un periodo de tiempo y contiene libros, textos y entrevistas. De este modo, los tomos presentan la siguiente datación:

Tomo I:	1942-1961
Tomo II:	1962-1967
Tomo III:	1968-1971
Tomo IV:	1972-1976
Tomo V:	1977-1980

Las referencias finales indican la abreviatura *OC* seguida del número del tomo correspondiente y el número de página. Como muchas veces los textos de Barthes publicados en libros también fueron publicados con anterioridad en revistas y volúmenes colectivos, Samoyault señala el lugar y la fecha de la primera edición que también reproducimos. En cuanto a

los libros póstumos que no integran las *Œuvres complètes*, se indica el título seguido del número de página.

Todas las referencias, en castellano y en francés, se encuentran detalladas en las notas finales, pero incluimos una bibliografía final específica de las obras en español para mayor comodidad de los lectores de esta edición. Dada la importancia y la intensa difusión de la obra de Roland Barthes en América Latina y en España, seguramente esta biografía intelectual, como la definió Tiphaine Samoyault, despertará un gran interés no solo entre los investigadores universitarios dedicados al estudio de la obra de Barthes, o al de otros pensadores centrales en el siglo XX con los que él se vinculó, sino también entre un vasto público de lectores. En virtud de ello, proponemos un índice onomástico que se encuentra al final del volumen.

Finalmente, una breve mención a una fecha fortuita. Fruto del azar, esta traducción tuvo su punto final un 26 de marzo por la mañana, una pequeña coincidencia con la fecha de la muerte de Barthes que quizás anunciaba, una vez más, la persistencia de su voz.

Maya González Roux

*En recuerdo de mi madre,
Colombe Samoyault-Verlet*

Agradecimientos

Este libro nació de una importante y persuasiva proposición de Bernard Comment. Le debe mucho a su profundo conocimiento de la obra de Barthes, a la generosidad y a la agudeza de sus relecturas y a su apoyo. Es a él a quien debo agradecer, en primer lugar, en el comienzo de este libro.

Asimismo, la ayuda y el apoyo de Éric Marty y de Michel Salzedo fueron determinantes. Esta biografía no hubiera podido ver la luz sin su confianza, sin el diálogo que mantuve con ellos, sin la gran cantidad de documentos que me proporcionaron o que me autorizaron a consultar. Les estoy infinitamente agradecida. En especial, le agradezco a Éric Marty ciertas sugerencias muy valiosas.

Una biografía no se escribe sola. Se beneficia de un saber, a la vez libresco y oral; se inscribe en una memoria, tanto en sus luces como en sus lagunas. Me gustaría comenzar agradeciendo a todos aquellos que me hablaron del Roland Barthes que conocieron concediéndome una entrevista: Jean-Claude Bonnet, Antoine Compagnon, Jonathan Culler, Régis Debray, Michel Deguy, Christian Descamps, Pascal Didier, Colette Fellous, Lucette Finas, Françoise Gaillard, Anouk Grinberg, Roland Havas, Julia Kristeva, Mathieu Lindon, Alexandru Matei, Jean-Claude Milner, Maurice Nadeau, Dominique Noguez, Pierre Pachet, Thomas Pavel, Leyla Perrone-Moisés, Georges Raillard, Antoine Rebeyrol, Philippe Sollers y François Wahl.

Quisiera después expresar mi agradecimiento a los críticos e investigadores cuyos trabajos fueron una base indispensable y

valiosa para mi conocimiento de la obra y del hombre: en primer lugar, a Louis-Jean Calvet y a Marie Gil, los dos biógrafos que me precedieron; también a Cecilia Benaglia, Thomas Clerc, Claude Coste, Alexandre Gefen, Anne Herschberg Pierrot, Diana Knight, Marielle Macé, Patrick Mauriès, Jacques Neefs, Philippe Roger, Susan Sontag y Marie-Jeanne Zenetti.

En lo que concierne a las instituciones, quisiera agradecer a las personas que favorecieron generosamente mis investigaciones, Marie-Odile Germain y Guillaume Fau del departamento de Manuscritos de la Bibliothèque nationale de France; Nathalie Léger y Sandrine Sanson, del Institut Mémoires de l'édition contemporaine, y a todo el personal de la abadía de Ardenne que me recibió en muchas oportunidades.

En la editorial Seuil, Flore Roumens acompañó el libro con mucho talento y entusiasmo; Jean-Claude Baillieul le aportó correcciones indispensables y sutiles. Les estoy profundamente agradecida a ambos.

También quiero expresarles mi gratitud a todas las personas de mi entorno que acompañaron esta empresa, en especial, a Bertrand Hirsch, Maurice Théron y Damien Zanone; también a Marie Alberto Jeanjacques, Christine Angot, Adrien Cauchie, Charlotte von Essen, Thomas Hirsch, Yann Potin, Zahia Rahmani, Marie-Laure Roussel y Martin Rueff.

Prólogo

La muerte de Roland Barthes

Roland Barthes murió el 26 de marzo de 1980. A los problemas pulmonares que habían aparecido después de su accidente, se agregó una infección nosocomial, esas que, en general, se contagian en el hospital y que pueden ser fatales. Tal vez esa fue la causa inmediata de su fallecimiento. Se suele recordar con más frecuencia que murió a causa del accidente, atropellado en un paso peatonal de la calle des Écoles por la camioneta de un tintorero que venía de Montrouge. También es verdad. El 25 de febrero, volvía de un almuerzo organizado por Jack Lang relacionado, o no, con la próxima elección presidencial, un año más tarde. El futuro ministro de Cultura deseaba ver a François Mitterrand rodeado de intelectuales y de artistas importantes. O bien, eso era lo que le gustaba a Mitterrand y contaba con Lang para organizar con regularidad esos encuentros. Eran casi las cuatro de la tarde. Caminando desde la calle des Blancs-Manteaux por el puente Notre-Dame, Barthes subió por la calle Montagne-Sainte-Geneviève y llegó a la calle des Écoles, no lejos de la esquina con la calle Monge. Continuó avanzando sobre la acera de la derecha, casi hasta el Vieux Campeur, la tienda de accesorios para hacer senderismo. Se dispuso a cruzar para alcanzar la acera de la izquierda. Se dirigía al Collège de France, no para dictar un curso sino para arreglar algunos detalles técnicos de su próximo seminario que pensaba consagrar a Proust y a la fotografía y para el que necesitaba un proyector.

Un coche, con matrícula belga, estaba estacionado en doble fila, obstruyendo la visibilidad. Sin embargo, Barthes avanzó y fue en ese momento cuando se produjo el accidente. La camioneta no iba muy rápido, aunque sí demasiado, y el choque fue violento. Barthes quedó inconsciente sobre la calle. El tintorero se detuvo y se suspendió el tráfico. Rápidamente, llegaron al lugar los primeros auxilios y la policía (había una comisaría en la plaza Maubert). No encontraron ningún documento de identidad en la víctima, solo su carné del Collège. Cruzaron enfrente para informarse. Alguien (algunos testimonios dicen que sería Michel Foucault, pero se trataba de Robert Mauzi, profesor en La Sorbona y amigo cercano de Barthes desde hacía tiempo) confirmó su identidad. Se dio aviso a Michel Salzedo, su hermano, y también a los amigos Youssef Baccouche y Jean-Louis Bouttes, quienes se dirigieron hacia el hospital de la Pitié-Salpêtrière donde Roland Barthes había sido llevado. Lo vieron conmocionado pero lúcido. Las fracturas eran muchas, pero aparentemente sin gravedad. Regresaron a sus casas, en cierto modo tranquilos.

Aquella mañana, Barthes se había preparado para acudir a ese almuerzo al que había sido invitado. Como cada día, se dedicó a su trabajo matinal, en su escritorio, esa vez consagrado a la redacción de una conferencia que debía dar en Milán durante un coloquio que tendría lugar la semana siguiente. Era un comentario sobre Stendhal e Italia que tituló «No se consigue nunca hablar de lo que se ama». La reflexión coincidía con la del curso que acababa de terminar en el Collège de France acerca de la «preparación de la novela», ya que trataba sobre el tránsito del diario a la novela en Stendhal. En el primero, Stendhal no había sido capaz de comunicar su pasión por Italia, en cambio lo había logrado en *La cartuja de Parma*. «Lo que ha pasado —lo que ha atravesado— entre el Diario de viaje y *La cartuja* es la escritura. ¿Y eso qué es? Un poder, probable fruto de una larga iniciación, que descompone la estéril inmovilidad del imaginario amoroso y que da a su

aventura una generalidad simbólica»^t. Barthes mecanografió la primera página y el comienzo de la segunda. Luego se preparó, sin saber muy bien por qué había aceptado ese almuerzo. Su interés por los signos y los comportamientos del mundo ya lo había llevado a participar, en diciembre de 1976 y en casa de Edgar y Lucie Faure, de un almuerzo de ese tipo con Valéry Giscard d'Estaing, lo que algunos amigos le reprocharon porque lo interpretaron como una adhesión a la derecha. Ahora, sin embargo, sus propias simpatías y las de su entorno hicieron que su participación fuera más natural. Pero a Philippe Rebeyrol, en ese momento embajador en Túnez, le confesó que tenía la impresión de haber sido embarcado, a su pesar, en la campaña de Mitterrand. ¿Quiénes eran los comensales? Philippe Serre, antiguo diputado del Frente Popular, no estaba en su piso, pero lo había prestado para la ocasión, pues el de Mitterrand, calle de Bièvre, era demasiado pequeño para ese tipo de invitaciones y, por otro lado, de hecho, ya era más bien el de Danielle Mitterrand que el del futuro presidente. Estaban presentes el compositor Pierre Henry, la actriz Danièle Delorme, el director de la Ópera de París Rolf Liebermann, los historiadores Jacques Berque y Hélène Parmelin, Jack Lang y François Mitterrand. Tal vez había otros invitados, pero nadie retuvo sus nombres. Como era de esperar, Mitterrand era un gran aficionado de las *Mitologías* y, sin duda, no había leído otra cosa del intelectual que ese día se sentaba a su mesa. El almuerzo estuvo muy animado, plagado de buenos comentarios sutiles sobre la historia de Francia y de bromas que suscitaron una risa sincera. Barthes intervino poco. Los invitados se despidieron alrededor de las tres de la tarde y él decidió ir a pie hasta el Collège de France. Tenía tiempo, pues la cita con Rebeyrol, que había llegado de Túnez el día anterior, era a última hora de la tarde. Fue al final del trayecto cuando se produjo el accidente.

Roland Barthes se despertó en la Pitié-Salpêtrière. Su hermano y sus amigos estaban allí. A las 20.58 horas, a través de un primer comunicado de la agencia France-Press, se

informó de que: «El profesor universitario, ensayista y crítico Roland Barthes, de 64 años de edad, fue víctima el lunes de un accidente de tráfico en el 5º distrito, en la calle des Écoles. Desde la dirección del hospital de la Pitié-Salpêtrière, informan de que Roland Barthes fue llevado allí. Sin embargo, a las 20.30 el establecimiento no brindaba mayor información sobre el estado de salud del escritor». Al día siguiente, otro comunicado de las 12.37 horas fue mucho más tranquilizador: «Roland Barthes está aún internado en la Salpêtrière. El hospital precisa que continúa en observación y que su estado es estable. Su editor indica que el estado de salud del escritor no suscita ninguna inquietud». ¿Se trató de una minimización orquestada por François Wahl, como dijo Romaric Sulger-Büel o como afirma aún hoy Philippe Sollers?² ¿De una degradación progresiva y sorprendente del estado del enfermo? Los relatos parecen indicar que intervinieron los dos factores. Al principio, los médicos estaban poco preocupados, pero tal vez no consideraron bien la gravedad de la situación pulmonar de su paciente. Su insuficiencia respiratoria lo condujo a la intubación. Y después sufrió una traqueotomía que lo debilitó aún más. Sollers dio una versión más dramática del accidente en *Mujeres* donde, bajo el nombre de Werth, Barthes aparece justo después del accidente, golpeado por la violencia del choque y rodeado de todo el equipo de reanimación: «Los cables enredados. Los tubos. Los botones. Los centelleos rojos, amarillos...»³. Para muchas personas ahí presentes, el horror frente a la brutalidad del acontecimiento rivalizó con un sentimiento de necesidad. Como si, después de la muerte de su madre, se hubiera dejado deslizar con suavidad. «Veo nuevamente a Werth, al final de su vida, justo antes de su accidente... Su madre había muerto dos años antes, su gran amor... El único... Se dejaba deslizar, cada vez más, en enredos con jóvenes, era su pendiente que bruscamente se había acelerado... No pensaba más que en eso, mientras soñaba con rupturas, con ascesis, con vida nueva,

con libros por escribir, con nuevos comienzos...»⁴. Barthes daba la impresión de no poder más, de no llegar a responder a todas las solicitudes que recibía. Incluso los amigos, o los cercanos, que tienen el recato de no evocar la dependencia hacia los jóvenes, insisten en cómo se sentía abatido por el peso de los requerimientos, de las cartas, de las llamadas telefónicas... «No sabía decir no. Cuanto más le preocupaban las cosas, más se sentía en la obligación de hacerlas», resume sobriamente Michel Salzedo. Algunos formularon la hipótesis retrospectiva, según la cual se habría dejado morir poco a poco desde el gran duelo de su madre: o es exageradamente psicológica o es la fábula que se necesita para hacer de una existencia un relato bien elaborado. Es muy probable que el cansancio que sentía se alimentara también de la pena y tuviera las características de una depresión. Pero, por supuesto, Barthes no creía en la idea de algún cielo en el que pudiera reencontrar a su madre. En ese momento, no se dejó morir de modo voluntario, incluso si su mirada, tal como penetraba la de su amigo Éric Marty, dejaba traslucir una desesperación tal, «como si fuera prisionero de la muerte»⁵. Incluso si no se muestran signos exteriores de una lucha tenaz contra la enfermedad y la muerte, no necesariamente uno se abandona al eventual respiro que otorgan. Como le dijo Michel Foucault a Mathieu Lindon, hablando con él sobre la muerte de Barthes, uno no se da cuenta del gran esfuerzo que implica sobrevivir en un hospital: «dejarse morir es el estado cero de la hospitalización»⁶. Hay que luchar para sobrevivir. «Para apoyar su interpretación, agregaba que se imaginaba, al contrario de Barthes, una larga y feliz vejez, como un sabio chino». El sentimiento que le dejó a Julia Kristeva es, sin embargo, el de haber elegido dejarse ir, tal como ella detalló en *Los samuráis* poniéndose en escena bajo el nombre de Olga y dando a Roland Barthes el nombre de Armand Bréhal. Y todavía hoy Julia Kristeva sigue pensando así. Aquel que había tenido con ella una relación tan fuerte, que tanto la había admirado, que

había presidido su tribunal de tesis, a quien ella había acompañado a China en 1974, no le hablaba más. Piensa de nuevo en su voz. Sus ojos parecían decir el abandono y sus gestos, el adiós. «Nada más convincente que el rechazo de vivir cuando es expresado sin histeria: ninguna demanda de amor, simplemente el rechazo maduro, ni siquiera filosófico, pero animal y definitivo, de la existencia. Nos sentimos tontos por aferrarnos a la agitación llamada “vida” que el moribundo abandona con tanta indiferencia. Olga amaba demasiado a Armando, no comprendía qué lo empujaba a irse con esa firmeza agradable e indiscutible, pero la arrastraba en su abandono, en su ausencia de resistencia. De todos modos, le dice que lo adora, que ella le debe su primer trabajo en París, que él le había enseñado a leer, que iban a irse de nuevo juntos, a Japón por ejemplo, o a la India, o a la costa atlántica, es formidable para los pulmones, el viento de la isla, y Armando se quedará en el jardín con los geranios...»⁷. Denis Roche, en su espléndida «Carta a Roland Barthes sobre la desaparición de las luciérnagas», también evoca la ausencia de aire, la sensación de ser arrastrado hacia la muerte: «[...] la primera cosa que escucho decir es que usted cayó de frente y que su rostro no es más que una herida; un amigo en común me cuenta sus visitas al hospital y me dice que él no soportaba ese gesto que usted tenía con los tubos, por donde todavía le llegaba la vida, y que parecía decir: “desconectemos, ya no vale la pena”»⁸. Tal como Franco Fortini en el mismo momento, Denis Roche piensa en la muerte de Pasolini, de la que Barthes, algunos meses antes, había querido hacer una novela: «Novela de justicieros. Idea de comenzarla con una suerte de muerte ritual (exorcizar la violencia “de una vez para siempre”): búsqueda del asesino de Pasolini (liberado, creio)»⁹. Denis Roche no puede evitar pensar en la dimensión pasoliniana de esta muerte, donde uno se sumerge «en el resplandor sombrío del sexo, *por fin encontrado*, de la muerte». La asocia con la fotografía, recordando que *La cámara lúcida*

no contiene más que retratos tomados *de frente*; la asocia con la aparición-desaparición de las luciérnagas, una noche de julio en Toscana: luz-extinción... luz-extinción... luz-extinción...

En el texto que mecanografiaba el día del accidente, Barthes evocaba un sueño que había tenido un tiempo atrás, estando despierto sobre el andén gris, sucio y crepuscular de la estación de Milán. Era enero, apenas un mes antes, durante la entrega de un premio a Michelangelo Antonioni. El 27 de enero, Dominique Noguez había ido a buscar a Barthes a la estación y lo había llevado al hotel Carlton, «(decorado nuevo y aséptico de palacio norteamericano, inmenso y vacío: Tati + Antonioni... por cierto, Antonioni está también alojado allí)»^o. En su diario, Noguez evoca al «verdadero amante de las ciudades —de las ciudades de noche—, que pronto busca orientarse, evaluar los favores que le devolverán, preparar —¿quién sabe?— la huida que comenzará apenas lo dejemos solo». Pero Barthes seguía en su sueño de largo viaje. Durante el cambio que había tenido que hacer para llegar a Bolonia, había visto un tren que iba hacia el extremo sur, a la región de Apulia. Sobre cada vagón, había leído el cartel Milán-Lecce. «Tomar ese tren, viajar toda la noche y encontrarme, de mañana, con la luz, la suavidad, la calma de una ciudad extrema»ⁿ. Esta imagen del gran viaje, que revela lo que hay en el extremo del túnel, no es solo la fantasía de una muerte. También es una transición de la oscuridad a la luz que podría representar el tránsito de una vida lúgubre y aburrida a una vida transfigurada, a la *vita nova*, a la vida-obra. Ella imprime un movimiento inverso al de las luciérnagas: extinción-luz... extinción-luz... extinción-luz y remite así a lo que dice Denis Roche acerca de la fotografía, como homenaje póstumo al amigo perdido, corte en la frase única, pequeña solución de continuidad que evita recurrir a la gran cesura que es la muerte; las fotos «como postillones de la memoria, un ligero bombardeo aéreo que precede a cada uno de nosotros en la corriente de su frase infinita, más allá de la muerte de los

otros (la muerte de Pasolini apunta a su muerte, la de usted, la de Pound a la mía, indicando, con efecto retardado, la fecha de otra indicación de su tumba), ligero bombardeo húmedo que se retoma indefinidamente en el marco inacabado de los rostros amados, *de frente*, obsesionado por su boca sobrepuesta en las otras, en la humedad que está en ella, absorbiéndose ella misma, para siempre, en la humedad más general de la tumba»¹². Se cae de frente, se fotografía a los sujetos de frente pero no sabríamos mirar, tan fácilmente, la muerte de frente.

Barthes murió el 26 de marzo de 1980, a las 13.40 horas, en el hospital de la Pitié-Salpêtrière, muy cerca de la estación de Austerlitz. Los médicos no determinaron el accidente como la primera causa del fallecimiento, provocado directamente por las complicaciones pulmonares «en un sujeto particularmente discapacitado por un estado de insuficiencia respiratoria crónica», lo que explica que el 17 de abril el tribunal de París decidió no llevar a juicio al conductor de la camioneta. Barthes ya no respiraba. Su vida se detuvo. Se apagó. Dos días más tarde, se colocó su cuerpo en un ataúd y un centenar de amigos, de estudiantes, de personalidades, lo pudieron ver durante una rápida ceremonia que tuvo lugar en el patio de la morgue. «El grupo abatido al que me sumé estaba formado en gran parte por jóvenes (entre ellos, pocos personajes famosos; reconocí el cráneo calvo de Foucault). El letrero del pabellón no llevaba la denominación universitaria de “anfiteatro”, sino la de “Sala de reconocimiento”»¹³. No se quiso hacer la emulación laica del ritual religioso, que consiste en leer textos o pronunciar homenajes gloriosos y emotivos del difunto. Algunos miraron el cuerpo y les pareció muy pequeño. Otros tomaron brevemente la palabra, como Michel Chodkiewicz¹⁴, que en 1979 sucedió a Paul Flamand en la dirección de Éditions du Seuil. Allí estaban Michel y Rachel Salzedo, Philippe Rebeyrol y Philippe Sollers, Italo Calvino y Michel Foucault, Algirdas Greimas y Julia Kristeva, François Wahl y Severo Sarduy, André Téchiné,

quien en 1978 le había dado a Barthes el (pequeño) papel de William Thackeray en su película *Las hermanas Brontë*, y Violette Morin, los amigos de la calle Nicolas-Houël, donde Barthes pasó tantas veladas, justo enfrente de la estación Austerlitz. Después, algunos tomaron el tren a Urt donde debía ser enterrado. Es el caso de Éric Marty quien evoca ese extraño viaje de aquellos que tomaron el tren porque amaron a ese hombre. «Allá, solo recuerdo el aguacero, la lluvia loca, violenta, el viento helado que nos envolvió, apretados como una pequeña tropa acorralada, y el espectáculo inmemorial del ataúd que bajaba a la tumba»¹⁵.

Los homenajes se multiplicaron. *Le Monde* editó varios. Algunos días después de la muerte de Barthes, Susan Sontag publicó en *New York Review of Books* un magnífico texto sobre el vínculo del escritor con el goce y la tristeza, sobre la lectura como forma de felicidad. No se podía realmente adivinar su edad y, con frecuencia, aparecía con gente mucho más joven que él sin querer parecer joven. Ello «era apropiado, ya que la cronología de su vida era oblicua». Su cuerpo parecía saber lo que era el descanso. Y su persona siempre emanaba un elemento un poco oculto, «esa subterránea corriente de *pathos*, más aguda hoy por su prematura y mortificante muerte»¹⁶. Como más tarde lo hará Kristeva, Jean Roudaut, en *La Nouvelle Revue française*, evoca la voz de Barthes, el ritmo de sus frases, su manera de disponer las blancas y las negras, su amor por la música que reflejaba el grano de su voz. Roudaut evoca su manera de fumar los pequeños cigarrillos Partagas. Sobre todo, habla de sus oscilaciones con respecto a la vida y a la obra. «No le importaba ser conocido; sino que, a través de aquello que lo hacía conocido, ser *reconocido*. Y el aspecto que permanece con mayor seriedad en sus textos es el modo en el que una vivencia hace temblar una teoría: una voz busca su cuerpo, antes de deslizarse, tardíamente, en el *yo* emotivo de los últimos libros. Si se escribe para ser amado, es necesario

que la escritura sea a semejanza de quien se es; que haya en ella un rastro de esta ausencia, de este lugar vacío donde, sin embargo, tiene su origen el recurso al otro»¹⁷. Barthes o las ambigüedades: ¿dónde estaba cuando estaba presente? ¿Qué será de él en su ausencia? La muerte revela partes enteras de vacío o de ausencia hacia los otros que la vida elegida y que se muestra ya no disimula más. Esta voz que buscaba un cuerpo, ¿de qué modo todavía va a resonar? Varias personas reúnen en un mismo ejercicio el homenaje a Barthes y la reseña de *La cámara lúcida*, en particular Calvino. La fijeza del rostro es la muerte, de ahí la resistencia por dejarse fotografiar. El libro se convierte en un texto premonitorio, marcado por el anhelo hacia la muerte. Si la interpretación parece un poco circunstancial y, por lo tanto, poco fiable, sin embargo, da un indicio de una verdad donde *La cámara lúcida* tiene importancia. En ese momento, la soledad interior se duplica, en efecto, con un aislamiento social, con el sentimiento de una marginación. El enorme éxito de *Fragmentos de un discurso amoroso* y la fama de su curso en el Collège de France tuvieron su costo. Abandonado por una parte de los intelectuales que vieron en el desarrollo de su relato autobiográfico, y en su inclinación hacia la novela y la fotografía, los compromisos y las elecciones que para algunos parecían un poco mundanos, Barthes también sufrió la distancia, incluso el desprecio, de una parte de la crítica no universitaria. El libro de Burnier y Rambaud *Le Roland-Barthes sans peine [El Roland-Barthes sin esfuerzo]* le produce, precisamente, pena¹⁸; la atronadora declaración de la *Lección* de que «la lengua es fascista», en 1977, contribuyó a mermar su imagen ante los filósofos o los teóricos militantes que le reprocharon ceder al reclamo de la moda, al tiempo que también denunciaron su indiferencia y, tal vez, simplemente su diferencia. Sobre todo, este último libro, *La cámara lúcida*, en el que puso tanto de él mismo, que es la tumba dibujada para su madre y en la que puede encerrarse con ella, recibió una

tenue acogida. Aún no se consideraban seriamente sus observaciones sobre la fotografía. No se les daba, en todo caso, un estatus teórico, y la gente no se atrevía a abordar frontalmente las observaciones más íntimas. La indiferencia, como respuesta a una exposición tal, es dolorosa. Bloquea, en todo escritor, las ganas de vivir. Aunque no todos mueran, a todos les afecta.

¿De qué murió Roland Barthes? La pregunta, se ve, permanece enunciada a pesar de la aparente evidencia del diagnóstico clínico. Jacques Derrida prefiere destacar el plural de «las muertes de Roland Barthes». «La muerte se inscribe en el nombre mismo para dispersarse de inmediato. Para insinuar una extraña sintaxis: en el nombre de uno solo, responder a muchos»¹⁹. Y más lejos, detalla este plural: «Las muertes de Roland Barthes: *sus* muertes, aquellos y aquellas, los suyos que están muertos y cuyas muertes han debido habitarlo, ubicar los lugares o las instancias graves, tumbas orientadas en su espacio interior (su madre, para terminar y, sin duda, para empezar). Sus muertes, aquellas que ha vivido en plural [...], ese pensamiento de muerte que comienza. Todavía vivo, como escritor escribió una muerte de Roland Barthes por sí mismo. Y, finalmente, sus muertes, esos textos sobre la muerte, todo lo que escribió, marcando tan enfáticamente el desplazamiento, sobre la muerte, sobre el tema que, si se quiere, podría ser el de la Muerte, si es que existe. De la novela a la fotografía, del *Grado cero...* (1953) a *La cámara lúcida* (1980), cierto pensamiento sobre la muerte puso todo en movimiento...»²⁰. Sin duda, la muerte en la vida ya estaba en el origen y hacía difícil la contemporaneidad. O bien, implicaba una temporalidad distinta, como sugirió Derrida que dijo haber conocido a Barthes sobre todo viajando, uno frente al otro en el tren hacia Lille, o uno al lado del otro, separados por el pasillo, en el avión a Baltimore. Esta contemporaneidad heterogénea también puede ser leída en Proust, al pie de algunas fotografías o en el último curso. «Solo soy el contemporáneo imaginario de mi propio presente: contemporáneo de sus lenguajes, de sus

utopías, de sus sistemas (es decir, de sus ficciones), en suma: de su mitología o de su filosofía, pero no de su historia, de la que me limito a habitar el reflejo danzante: *fantasmagórico*»²¹. Algo de la muerte invadía su vida y lo incitaba a escribir. Algo de la muerte de la obra se había inscrito en los últimos instantes del curso. El 23 de febrero de 1980, Barthes se había resignado a no hacer coincidir el final del curso con la publicación real de la obra de la que había seguido, junto con los estudiantes, el recorrido. «Desdichadamente, en lo que me concierne, no se trata de eso: no puedo sacar ninguna obra de mi galera y, evidentemente, no esa *novela* cuya *preparación* he querido analizar»²². Y luego reconoció, en sus notas escritas en noviembre de 1979, que como su sed de mundo se había modificado profundamente por la muerte de su madre, no estaba muy seguro de seguir escribiendo. Georges Raillard cuenta que, unos días antes, lo había llevado a l'École Polytechnique para que interviniera en el marco de uno de los cursos que él dictaba por ese entonces. Al regresar juntos por la tarde, caminando por la calle Servandoni, le hizo una pregunta, al fin y al cabo banal entre dos profesores:

—¿Qué curso va a dictar el próximo año?

—Mostraré fotos de mi madre y me callaré.

Un año antes, el 15 de enero de 1979, titulaba «banal y singular» una notación de su «Chronique» en el *Nouvel Observateur*: «Un coche loco choca contra un muro, sobre el periférico Este: es (desdichadamente) banal. Ni la causa del accidente ni los cinco ocupantes, todos jóvenes, muertos o casi, pueden ser identificados: es singular. Esta singularidad es la de una muerte, si nos atrevemos a decir, perfecta, en cuanto imposible, dos veces, aquello que puede calmar el horror de morir: saber quién y de qué. Todo vuelve a cerrarse, no sobre la nada, sino peor: sobre la *nulidad*. De ahí se comprende la suerte de atiborramiento brutal que la sociedad elabora en torno a la muerte: anales, crónicas, una historia, todo aquello que puede

nombrar y explicar, dar lugar al recuerdo y al sentido. Infierno muy generoso el de Dante, donde los muertos son llamados por su nombre y comentados según sus faltas»²³. La muerte no solo necesita una crónica, también convoca al relato.

La muerte es, en efecto, el único acontecimiento que se resiste a la autobiografía. Justifica el gesto biográfico porque es otro quien debe tomarla a cargo. Si el enunciado «nací» es autobiográfico solo en un segundo grado, porque nuestra existencia lo comprueba, porque hay documentos de identidad, porque nos contaron que sucedió y cómo sucedió, sin embargo, sí es posible decir «nací en», «nací de», «nací por». No es posible decir «morí en», «morí de», «morí por». Alguien debe decirlo en nuestro lugar. Si «nací» solo es autobiográfico de modo oblicuo o mediado, «estoy muerto» constituye el límite imposible de toda enunciación pues la muerte jamás se dice en primera persona. Barthes estaba fascinado por todas las ficciones capaces de desarticular esta imposibilidad: de ahí su obsesión por el cuento de Edgar Poe, «La verdad sobre el caso del señor Valdemar», cuyo personaje epónimo declara al final «estoy muerto»: «[...] la connotación de la palabra (*estoy muerto*) es de una riqueza inagotable. Existen, es verdad, muchos relatos míticos en los cuales el muerto habla, pero es para decir “estoy vivo”. Hay aquí un verdadero *hápx* de la gramática narrativa, escenificación de la palabra imposible en cuanto palabra: estoy muerto»²⁴. En el caso de esta muerte bajo la hipnosis, la voz que se deja escuchar es la voz íntima, la voz profunda, la voz del Otro²⁵. La razón (o la sinrazón) biográfica está sin duda allí, en el modo en que el Otro, la tercera persona, asume el relato de la muerte. Es lo que a Barthes le fascinó de Chateaubriand y la *Vida de Rancé*: que uno y otro, el autor y su personaje, hayan trabajado la vida subyacente, el primero porque siente, en el transcurso de su larga vejez, que la vida lo abandona; el segundo porque abandona de forma voluntaria la vida: «[...] pues aquel que abandona voluntariamente el mundo

puede confundirse sin esfuerzo con aquel que es abandonado por el mundo: el sueño, sin el cual no habría escritura, deroga la distinción entre las voces activa y pasiva: el abandonador y el abandonado son aquí un mismo hombre, Chateaubriand puede ser Rancé»²⁶. Este estado de muerte sin la nada, en el que no se es más que tiempo, Barthes lo experimentó desde muy temprano por dos tendencias que conoció, una y otra, cuando era muy joven: el aburrimiento y el recuerdo que ofrece a la existencia un sistema completo de representaciones. Ellas protegen de la angustia de muerte contra la que lucha incansablemente la escritura. Un fragmento del diario de Urt de 1977 se titula justamente «Lo ficticio no muere». La literatura está allí para protegernos de la muerte real. «En todo personaje (o toda persona) *histórica* (que realmente ha vivido), inmediatamente solo veo esto: que está muerto, que fue alcanzado por la muerte real, y esto siempre me es cruel (un sentimiento difícil de decir, porque *opaco*, de perturbación delante de la muerte). Por el contrario, un personaje ficticio lo consumo siempre con euforia, precisamente porque, no habiendo vivido en realidad, no puede de verdad estar muerto. Sobre todo, no hay que decir que es inmortal, pues la inmortalidad permanece prisionera del paradigma, no es más que lo contrario de la muerte, no deshace su sentido, su desgarramiento; es mejor decir: no tocado por la muerte»²⁷. A veces, sin embargo, incluso con la literatura, se produce el desgarramiento. Son los momentos en los que la muerte de un personaje permite la expresión del amor más vivo que puede existir entre dos seres: la muerte del príncipe Bolkonski cuando habla con su hija Marie en *Guerra y paz*; la muerte de la abuela para el narrador de *En busca del tiempo perdido*. «De repente la literatura (pues de eso se trata) coincidía absolutamente con un desgarramiento emotivo, un “grito”»²⁸. Hace del *pathos*, con tanta frecuencia censurado, una fuerza de lectura, dice la verdad desnuda de aquello que consuela.

La muerte conduce a la escritura y justifica el relato de la vida. Comienza nuevamente el pasado, hace llegar formas y figuras nuevas. Porque alguien muere se emprende el relato de su vida. La muerte es recapitulativa y unificadora. Es la razón por la que comencé esta vida con su relato. Si rompe con la vida y, en cierta manera, se opone a ella, la muerte es al mismo tiempo idéntica a la vida como relato. Ambas son el resto de alguien, el resto que es un suplemento y, al mismo tiempo, que no reemplaza. «Todos aquellos que amaron a un muerto, sobreviven a la herida abierta por su desaparición, manteniéndolo presente, vivo. El recuerdo, entonces, toma el lugar de un tiempo omnipresente; el pasado cortado y el futuro imposible se confunden en la intensidad de una permanencia en la que el yo, que recuerda, se afirma en, a través de, a expensas del desaparecido»²⁹. Estas palabras de Julia Kristeva, escritas todavía en el momento del duelo de Roland Barthes, dicen hasta qué punto este relato de vida es indebido: no es un deber de memoria sino una obligación de la supervivencia. Ocupa el lugar dejado vacante por la desaparición. En muchos aspectos, este límite de toda biografía se encuentra más pronunciado con Barthes. Es quien evita la empresa biográfica por razones que él mismo instituyó y por otras que, seguramente, provienen de él pero que se imponen casi a pesar de él. Pues la muerte de un escritor no forma parte de su vida. Se muere porque tenemos un cuerpo mientras que solo se escribe para suspender el cuerpo, liberar la presión, disminuir el peso, reducir el malestar que provoca. Como escribió Michel Schneider en *Morts imaginaires*: «Hay que leer los libros que los escritores escribieron: es allí donde se relata su muerte. Un escritor es alguien que muere toda su vida, en largas frases, en pequeñas palabras»³⁰. La muerte de un escritor no es realmente la continuación lógica de su existencia. No se confunde con «la muerte del autor». Pero la muerte de un escritor hace posible la vida del autor y el

examen de los signos de la muerte dispuestos en su obra. Ni muerte-sueño, «donde lo inmóvil escapa a la transmutación», ni muerte-sol, cuya virtud reveladora «hace aparecer el estilo de una existencia», según la distinción operada en *Michelet*³¹, la muerte está en el comienzo de toda nueva entrada.