



Regis, Juliana. "La notación en la obra de Barthes. Usos, significados y variaciones".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 227-238.

## La notación en la obra de Barthes Usos, significados y variaciones

The notation in the work of Barthes. Uses, meanings and variations

Juliana Regis<sup>1</sup>

Recibido: 28/06/2018  
Aceptado: 04/02/2019  
Publicado: 05/07/2019

### Resumen

Este trabajo tiene por objetivo revisar e interrogar la presencia insistente de la *notación* en la obra de Roland Barthes. Dicha noción ha sido teorizada por el autor tanto en zonas iniciales de su escritura ("Introducción al análisis de lo descriptivo", "El efecto de realidad") como en sus últimas intervenciones críticas (*La preparación de la novela*). Cercana a otras como 'descripción', 'detalle', 'catálisis' –centrales en el análisis estructural–, la notación indaga la manera de captar, mediante la escritura, los objetos, las situaciones, los detalles del mundo de lo real. Intentaremos principalmente vislumbrar las diferencias entre el enfoque que Barthes le otorga a esta palabra en esa zona más temprana de su producción, y la manera en que define y piensa la notación en el apartado "Práctica cotidiana de la notación" incluido en *La preparación de la novela* –momento en que la obra barthesiana ya ha tomado la forma de la ocurrencia, el fragmento, y donde predomina la reflexión sobre la propia práctica de escritura–.

### Palabras clave

Barthes; notación; objetos; descripción.

### Abstract

This paper aims to examine and interrogate the insistence of the *notation* in the work of Roland Barthes. This notion has been theorized by the author both in the initial moments of his production ("Introduction to the analysis of the descriptive", "The effect of reality") and in his last critical works (*The preparation of the novel*). Close to others such as 'description', 'detail', 'catalysis' –central in the structural analysis–, the idea of notation explores the way of capturing, through writing, the objects, situations and details of the world of the real. We will try mainly to glimpse the differences between Barthes' approach to the word in that earlier area of his production, and the way in which he defines and thinks notation in the section "Daily practice of notation" included in *The preparation of the novel* –the moment when the barthesian writing has already taken the form of the idea, the fragment, and where the reflection over the own practice of writing prevails–.

### Keywords

Barthes; notation; objects; description.

<sup>1</sup> Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Contacto: [julianar.lp@hotmail.com](mailto:julianar.lp@hotmail.com).



## Las notaciones inútiles

En los inicios de su pensamiento, en dos de sus más visitados ensayos publicados en *Communications* (1961), Barthes hace aparecer —entre otras nociones y categorías utilizadas para explicar el funcionamiento de los relatos— la idea de notación. Nos referimos a “Introducción al análisis estructural de los relatos” y “El efecto de realidad”. Si bien en esos ensayos no aparece una definición de la notación sino un desarrollo construido a partir de ejemplos (el crítico la utiliza, en sus orígenes, para mostrar cómo están contruidos los textos realistas), su presencia en varios momentos de la obra barthesiana nos permite preguntarnos acerca del porqué de su insistencia. Para analizar este problema, hemos elegido algunos textos bien distantes en el tiempo a fin de intentar constatar que esta figura no resulta trivial en el pensamiento de Barthes, sino que, a diferencia de otras categorías que fue reformulando a lo largo de los años (por ejemplo, el reemplazo de *relato* por *texto*),<sup>2</sup> con variaciones y continuidades, la notación insiste como significante y organiza a su alrededor un modo de leer, de escribir y de inscribir, en particular, las cosas y los objetos y, en general, un modo de hacer más potente la pregunta sobre las posibilidades de escribir lo real.

En el primero de los ensayos, publicado en 1966, el crítico se pregunta: “¿Todo es funcional en un relato? ¿Todo, hasta el menor detalle, tiene un sentido?” (“Introducción” 193). Su respuesta es que sí: todo tiene una función asignada, en mayor o menor medida, y “el arte no conoce el ruido (en el sentido informacional del término): es un sistema puro, no hay ni hubo jamás en él ninguna pérdida” (193). Y agrega inmediatamente en una nota al pie: “por lo menos en la literatura, donde la libertad de notación (debido al carácter abstracto del lenguaje articulado) conlleva una responsabilidad mucho más marcada que en las artes “análogas”, como el cine” (193). En este contexto, se puede pensar que la notación (en francés “notation”, y a veces traducida al español como “observación”)<sup>3</sup> tiene que ver con descripciones y detalles que son dados al lector para que sean relevados como parte integral del relato, y que son necesarios en un tipo de arte que no goza de la simultaneidad (como el arte cinematográfico), sino que está sometido al carácter lineal y sucesivo del lenguaje. A lo largo del ensayo, Barthes buscará demostrar que todas las notaciones tienen una función estipulada, y nada es dejado al azar; es decir, no hay nada que no esté contribuyendo a la creación del sentido. Como ejemplos, menciona el loro de “Un coeur simple” (que Flaubert, según Barthes, introduce en un principio como al pasar pero que luego tendrá una función narrativa de mucha importancia en la vida de la protagonista, Felicité) y, en otra instancia, el momento en el que James Bond, célebre personaje de la ficción inglesa, atiende el teléfono. A partir de esta última notación, Barthes analiza lo siguiente:

entre dos funciones cardinales, siempre es posible ubicar notaciones subsidiarias, que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro, sin modificar su naturaleza alternativa: el espacio que separa “sonó el teléfono” y “Bond atendió” puede ser saturado por una multitud de pequeños incidentes o de descripciones minuciosas: “Bond se acercó al escritorio, levantó el tubo, dejó el cigarrillo”, etc. [...]. Estas funciones pueden ser a primera vista muy insignificantes; lo que las constituye no es el espectáculo (la

<sup>2</sup>Afirman Gasillón y Lucifora: “A diferencia de ‘Introducción al análisis estructural de los relatos’, ahora (en ‘De la obra al texto’) se abandona el concepto de ‘relato’ y la búsqueda de una estructura en la que el análisis descriptivo prescinde del juicio de valor del lector. En su lugar, el semiólogo francés utiliza el concepto de ‘texto’ —entendido como un campo metodológico que existe en el discurso, se sostiene en y por el lenguaje— que opone al de ‘obra’ —ocupa un espacio físico y se cierra sobre un significado que debe interpretarse— y prefiere las experiencias particulares de lectura” (3).

<sup>3</sup> Es el caso de la edición utilizada en este trabajo.

importancia, el volumen, la rareza o la potencia de la acción enunciada), sino, podríamos decir, el riesgo: entre estos puntos en los que se presenta una alternativa, entre estos “dispatchers”, las catálisis distribuyen zonas de seguridad, respiros, lujos; estos “lujos”, sin embargo, no son inútiles: debemos repetir que, desde el punto de vista de la historia, la catálisis puede tener una funcionalidad débil, pero nunca nula: aunque fuera puramente redundante (en relación con su núcleo), no por eso participaría menos en la economía del mensaje; de todas formas, no es el caso: una notación, en apariencia expletiva, siempre tiene una función discursiva: acelera, posterga, vuelve a impulsar el discurso, resume, anticipa, a veces incluso despista: como lo anotado siempre aparece como notable, la catálisis estimula sin cesar la tensión semántica del discurso, y sin cesar dice que ha habido y va a haber sentido; la función constante de la catálisis es entonces, en todo caso, una función fática (para retomar el término de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el narratario. (197-199)

En esta larga cita se expresa, en primer término, la vinculación entre notación y catálisis (esta última relacionada con la descripción como “lujo” narrativo que detiene el avance de las acciones o núcleos, también llamadas funciones cardinales); pero lo más interesante aquí es el modo en que Barthes piensa la notación: en relación a lo dicho anteriormente, por lo tanto, la notación –por más subsidiaria o inesencial que parezca– posee una función dentro del relato que no deja lugar al gasto.

Estas reflexiones teóricas sobre la utilidad esencial de toda notación se profundizan en “El efecto de realidad” (1968), donde Barthes continuará pensando la noción a partir del ya mencionado relato de Flaubert, pero no para hablar de notaciones-gérmenes –según Barthes en “Introducción al análisis...”, aquellas que luego devendrán importantes para la historia, como por ejemplo el loro de Felicité– ni notaciones-indicio –como la que se analizaba con el ejemplo de James Bond–, sino para hablar ahora de las notaciones que no parecieran tener ningún fin justificado en el relato.

En su comienzo, este ensayo nos habla no de uno sino de *dos* objetos que llaman la atención de Barthes en ciertas estructuras narrativas. Uno es el reconocido barómetro de “Un coeur simple”, que, como hace notar Sager en su tesis doctoral (2014), “Barthes hizo famoso incluso entre quienes jamás leyeron el relato donde se lo menciona” (64). Se destaca, en este sentido, que en la manera de leer de Barthes muy frecuentemente se les otorga un lugar importante a los objetos. Pero hay también otro elemento del mundo material presente en el texto que no siempre es recordado con el mismo énfasis que el barómetro. Se trata de una puerta pequeña, que aparece en el relato de Jules Michelet sobre la muerte de Carlota Corday. Es decir, también se incluye en el análisis una notación que aparece en un relato histórico, de modo que la notación no se circunscribe únicamente al análisis de la literatura, sino que abarca algo más amplio: los modelos de representación.

La diferencia entre grados de inutilidad o entre grados de onerosidad (marcas de un *quantum* de lujo narrativo) entre el barómetro y la puerta está dada porque, si bien la puerta no tiene ninguna función estructural en ese tejido narrativo histórico, está presente como función simbólica de “la suavidad de la muerte al llamar” (“El efecto” 230), aun si esto no es evidente. El barómetro, en cambio, no tiene ninguna asignación posible dentro del campo de las funciones; no participa, a primera vista, del “orden de lo *notable*” (230). En relación con este punto, es interesante la revisión que hace Rancière sobre la funcionalidad estructural del barómetro, comentada por Sager, quien dice lo siguiente:

Se trataría, entonces, de observar que las descripciones climáticas son también efectos de lo temporal, y que al exponerse en una manifestación física del tiempo tienen como efecto un anhelo de materialización o podríamos decir de objetualización. El barómetro del

piano de Felicité [...] no es, en este sentido, cualquier objeto. Sobre él, Rancière observa que lo que hace es señalar “el momento en el que el ser más humilde puede transformar la experiencia cotidiana, el ritmo de los días, de las variaciones del clima o de la temperatura en una cadena de acontecimientos sensibles movidos por la intensidad de la pasión, cuando una sirvienta deja de estar allí para hacer sólo lo que le corresponde y experimenta lo que en la literatura anterior al realismo sólo podía sucederle a otros (“La política de la ficción”)”. El barómetro no indica sólo “soy lo real” como escribe Barthes, porque a diferencia de cualquier otro objeto, que se deja pasivamente atravesar por el tiempo, el polvo y el envejecimiento, expone las condiciones físicas de lo real y, aún más importante que eso, marca los cambios de esas condiciones. De modo que si lo real es “lo que no depende de la intención de nadie”, el barómetro es uno de esos instrumentos que vendrían a decir: eso no significa que no pueda cambiar. (189-190)

Volviendo sobre “El efecto de realidad”, vemos que, al analizar el lugar de aparición de estos dos objetos irrelevantes a la estructura de ciertas tramas narrativas realistas, Barthes dice que “hay escritores que producen anotaciones<sup>4</sup> que el análisis estructural, ordinariamente ocupado hasta hoy en separar y sistematizar las grandes articulaciones del relato, deja de lado” (229). Unas pocas líneas más adelante, cuando Barthes se pregunta por la productividad de su método, dice que “si el análisis busca ser exhaustivo [...] inevitablemente debe encontrarse con anotaciones que ninguna función permite justificar” (230). Es este carácter negativo, fatal y obstaculizante de la notación lo que dará origen a la crítica que le hace Rancière (relacionada con lo que se decía en “La política de la ficción”) en *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna* (2015). El lenguaje utilizado por Barthes pretende dejar en claro la naturaleza no esencial de la notación: “residuo”, “lujo de la narración”, “detalle inútil”, etc. Rancière dirá en consecuencia que ese Barthes, el del 68, aun preocupado por desmotar las “mitologías” burguesas, se acerca al Sartre que denunciaba en Flaubert la necesidad de cosificar para conservar los privilegios burgueses que empezaban a verse amenazados. Es por esto que se le escapa “el corazón del problema”, ya que en realidad:

la inflación de la descripción en detrimento de la acción [...] está en el centro de las intrigas novelescas del siglo XIX: el descubrimiento de una capacidad inédita de los hombres y de las mujeres del pueblo para acceder a formas de experiencia que hasta entonces se les negaban. Barthes y los representantes de la tradición crítica ignoraron ese cambio radical porque sus presupuestos modernistas y estructuralistas estaban aún anclados en la tradición representativa que pretendían denunciar. (“El barómetro” 20)

El ensayo del 68, como ya dijimos, inicia con la idea del carácter no esencial de la notación. Así, Barthes vuelve sobre los orígenes de las notaciones ‘inútiles’ en los textos de la cultura occidental (ficcional o no, puesto que lo que le interesa son los modelos de representación), para contrastarlos con el realismo decimonónico y, principalmente, con ese texto de Flaubert que es tomado como modelo de la narrativa moderna. Previamente, realiza una vinculación entre *notación y descripción*:

La anotación insignificante (tomando este término en el sentido fuerte: aparentemente sustraída de la estructura semiótica del relato) tiene cierto parentesco con la descripción, aunque el objeto solo parezca estar denotado por una única palabra (en realidad, la palabra pura no existe: el barómetro de Flaubert no está citado en sí mismo; está situado, atrapado

<sup>4</sup> En las diferentes traducciones “notación” y “anotación” suelen usarse indistintamente, pero en el original sigue siendo “notation”.

dentro de un sintagma a la vez referencial y sintáctico); así se subraya el carácter enigmático de toda descripción. (“El efecto” 231)

Pero además de su vínculo con la notación, la característica central y definitoria de la descripción sería su incompatibilidad con el carácter *predictivo* (de anticipación de hechos) de todo relato:

Ésta (la descripción) no tiene ninguna marca predictiva; al ser “analógica”, su estructura es puramente aditiva y no implica ese despliegue de opciones y alternativas que le otorga a la narración el aspecto de un vasto *dispatching*, provisto de una temporalidad referencial (y ya no sólo discursiva). (231)

La descripción es pensada de manera similar por Philippe Hamon en las primeras páginas de *Introducción al análisis de lo descriptivo*, donde se dice de esta que “nunca parece otra cosa que un lugar o un momento de tránsito hacia temas de estudio más nobles” (13). Es decir, la descripción es aquello que dilata el avance de los hechos, que obstaculiza el flujo narrativo (aunque, a lo largo de su libro, tratará de desmontar esta concepción de subsidiariedad –dominada por el imperio de la acción– a la que la crítica, desde Lúkacs, ha confinado a la descripción).<sup>5</sup>

Otra impronta que tiene para Barthes la descripción es la de ser propia de lenguajes “superiores”, dado que escapa a una finalidad comunicativa o de acción. Es allí cuando vuelve a preguntarse lo mismo que en “Introducción al análisis estructural de los relatos”: “¿todo en el relato es signifiante?”. Y agrega inmediatamente: “Y si no lo es, [...], ¿cuál sería en definitiva, por así decirlo, la significación de esta insignificancia?” (“Introducción” 232). Se podría pensar que en esa nueva pregunta se abre también un matiz en la notación, ya que ahora sí aparece la posibilidad de pensarla como gasto, como un resto, y por lo tanto, como una incomodidad para el análisis estructural, que no puede más que incorporarla al sistema del texto con la función, precisamente, de ser inútil.

Por otro lado, el texto de Barthes también hace alusión al *detalle*, aunque en apariencia sin diferenciarlo de los otros términos.<sup>6</sup> Podríamos considerar que, al hablar de “detalles inútiles”, Barthes se está refiriendo a aquel objeto o entidad que es accesorio a la relación de hechos y acciones (el objeto concreto –el barómetro–, el paisaje –por ejemplo, Rouen–, etc.). La notación vendría a crearse a partir de ese detalle agregado, el efecto (de realidad) que el mismo produce. Barthes afirmará que la falta de sentido en estas notaciones será, precisamente, lo que les dará un sentido: el de poner en escena lo real:

La verdad de esta ilusión es la siguiente: al suprimirse de la enunciación realista como significado de denotación, lo “real” regresa como significado de connotación; ya que, en el mismo momento en que se supone que esos detalles denotan directamente lo real, no hacen más que significarlo sin decirlo; el barómetro de Flaubert, la puertita de Michelet, a fin de cuentas, no dicen más que esto: *nosotros somos lo real*; lo que se está significando entonces es la categoría de lo “real” (y no sus contenidos contingentes); en otras palabras, la carencia misma de significado en provecho del mero referente se convierte en el

<sup>5</sup> Se recordará que Lukács, en “¿Narrar o describir?”, se refería a la descripción como una técnica que amenazaba la cosmovisión épica de la literatura; si escritores realistas como Balzac, Tolstoi o Dickens se servían de esta en sus relatos, lo hacían con un fin más elevado, mientras que sus sucesores, por ejemplo, Zola y Flaubert, le daban la misma relevancia y espacio que a aquello que hacía avanzar la trama, perdiéndose así el sentido épico.

<sup>6</sup> “Aun cuando no son numerosos, los “detalles inútiles” parecen pues inevitables: todo relato, al menos todo relato occidental de tipo corriente, posee algunos” (230).

significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad*, fundamento de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras corrientes de la modernidad. (237)

En síntesis, tanto en “Introducción al análisis estructural de los relatos” como en “El efecto de realidad”, aun cuando no es definida, la notación aparece como un dispositivo metodológico fundamental de la escritura barthesiana. Ya sea que la notación se piense como lo que en la narración no produce gasto (“el arte no conoce el ruido”) o concebida en términos de resto (“anotaciones que ninguna función permite justificar”) podemos ver que no deja de ser para Barthes un problema y a la vez un interés, ya que allí se disputan tanto el sentido integral de los textos como la posibilidad de lo real en la literatura.

Quisiéramos agregar en este punto que existen otros textos anteriores en donde se puede constatar el interés de Barthes por la notación de objetos. En “Las cosas, ¿significan algo?”, incluido en *El grano de la voz*, Barthes, en relación al *Nouveau roman*, se pregunta por el sentido del arpa en *Les liaisons dangereuses*:

Tomemos por ejemplo *Les liaisons dangereuses*; el único objeto del que se habla es un arpa, y esto porque sirve para deslizar mensajes a través de ella. El NR ha tratado por lo tanto de ver los objetos como desprovistos de su significación corriente. Robbe-Grillet colocó el objeto bajo una nueva luz. Lo mostró sin recuerdos, sin poesía. Es una descripción sin brillo, no realista. El objeto aparece sin la aureola de los sentidos, y es allí de donde nace la angustia, que es un sentimiento profundo, metafísico. (14-15)

Si bien no hace mención a la notación, es interesante observar que en este texto del 62, anterior a los analizados hasta aquí, conviven las dos miradas sobre la notación que buscamos diferenciar: en primer lugar, sin gasto (sólo aparece el arpa porque es funcional a las acciones del relato en que se la inscribe) y como gasto o resto (los objetos del NR no se someten al sentido, están vacíos de la significación que el antiguo realismo les otorgaba). Esta dualidad, lejos de obedecer a la polémica “primer/último” Barthes,<sup>7</sup> nos permite ver que la idea de notación (de objetos) como resto ya se encontraba presente en su pensamiento más temprano; aun así, podemos apreciarla con mayor énfasis en *La preparación de la novela*, cuando el uso de la palabra se vea modificado, como veremos a continuación.

### **La notación como guía de instrucciones en *La preparación de la novela***

Años más tarde en *La preparación de la novela*, Barthes volverá sobre la idea de notación, pero ya no como una herramienta estrictamente textualista, sino más bien como una práctica relacionada con la escritura y con la acción de mirar, más precisamente con el acto de mirar y luego escribir a partir de lo observado: la escritura del presente. Se puede plantear que lo que se mantiene, aunque remotamente, entre ambos modos de pensar esta noción no es tanto la idea de la notación sino de lo *notable*. En “Introducción al análisis estructural de los relatos” se decía que cualquier elemento del relato está dentro del orden de lo *notable* (y todo tiene una función asignada), mientras que en *La reparación de la novela* opera un pensamiento selectivo: de ese

<sup>7</sup> Sobre la discusión del Barthes “por etapas”, nos remitimos a lo planteado por Gabriela Simón en *Las semiologías de Roland Barthes*: “Consideramos la producción de la semiología barthesiana como discurso fundante desde cierta genealogía semiológica. Y en este punto nos permitimos la insistencia: rescatamos, entonces, el posicionamiento de Barthes -más allá de las “lecturas” o de las “discusiones de escuela”- como una recuperación de un espacio de pensamiento fecundo que, en algunos casos, ha sido obturado, en otros, reducido al encasillamiento de ‘estructuralismo’” (Simón 47).

gran texto ofrecido a la lectura que es el mundo, ciertos elementos resultan particularmente llamativos a la mirada, son más notables que otros, y es ahí cuando el *notar* se transforma en *anotar*.

En un apartado de apenas dos páginas titulado “Práctica cotidiana de la notación”, quizás el único momento en que pareciera querer ocuparse de definirla —o, mejor dicho, de explicar cómo procede, de qué forma opera— Barthes dirá que la notación es una práctica, un hacer, que puede tener dos significados según su etimología. En primer lugar, notación es lo que surge a partir de la “pulsión de *Notatio*”, es decir, la pulsión de guardar o “razziar” de la vida una “viruta del presente” que es necesario captar, una noticia imprescindible a “mi pequeña actualidad personal” (140). Esta pulsión de *notatio*, según Barthes, es incalculable y azarosa; aun así, puede ser propiciada por ciertas condiciones, entre las que se destaca la *exterioridad*. Es decir, la *notatio* ocurre en las afueras, en las calles, y no en lo íntimo, en la casa, en el escritorio, “en mi mesa” (140). En contraposición a esto, el segundo significado que según Barthes entraña la *notatio* es el de ‘anotar’, la acción de tomar un utensilio para escribir y pasarlo por una hoja.<sup>8</sup> O sea, la *notula*. Esta marca o notula (“nota breve”) consiste en una palabra pasajera que remitirá más tarde a la idea originaria de aquello que ha captado la atención de quien anota, obrando de ayuda a memoria, y cuyo posterior desarrollo como idea (ya que la notula obra por denotación) requiere de la introspección y del escritorio. A su vez, este movimiento de tomar con la mano un objeto precisa una detención, tiempo libre. Vemos que la oposición entre ambas formas de la notación se trata de que la primera ocurre como un flechazo, como una pulsión que se da en lo exterior, mientras que la segunda conlleva escritura, materiales e interioridad. Notación es observar, captar con la mirada, pero también marcar, escribir.

Volviendo al comienzo de este capítulo, veremos que Barthes se referirá a este concepto desde cinco puntos de vista a los que les asignará una letra (a, b, c, d y e), y que a su vez estos cinco puntos pueden subdividirse en dos grandes grupos. En el primero de estos bloques o grupos analiza tres aspectos de la notación: a) la instrumentación; b) la disponibilidad; y c) la interioridad. La instrumentación consiste en el problema material de la notación, es decir, *aquello con lo que anoto* (cuaderno de notas, lapicera —Barthes reflexionará que si es de resorte, mejor, pues se asemeja a la cámara instantánea—);<sup>9</sup> *en dónde anoto* (“La *Notatio* es, pues, una actividad *exterior*: no en mi mesa, sino en la calle, en el café, con amigos, etc.” [“Práctica” 141]); y, *qué anoto* (se anota la *Notula*, es decir, una palabra que me transportará a una idea originaria, pero que no es aún la *nota*). Se comprende de estas ideas que no sólo es notación aquello que “creaban” los escritores realistas como Flaubert, y que el análisis estructural no

<sup>8</sup> Esto podría vincularse con la noción de *scripción*, que recuperamos aquí a partir de lo que dice Ana Porrúa en *Caligrafía tonal*: “Barthes rescata la noción de ‘scripción’, ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas” (Porrúa 55). También retomamos lo dicho por Sandra Contreras en su texto “En torno a la novela barthesiana”, cuando se refiere a la relación de Barthes con el Objeto Libro (101): “Sólo este gusto por el libro en tanto que fabricación de un objeto, coloreado por el recuerdo amoroso del oficio de la encuadernación con el que su madre los hizo vivir más o menos bien en los años de la adolescencia (244), esto es, solo este amor por el libro en su materialidad y no como elemento en la serie de la biblioteca, bastaría para explicar la ausencia, que no deja de sorprender, de Borges y de su culto de los libros (como sabemos, también de ascendencia mallarmeana) en los extensos apartados de *La preparación* dedicados al Libro”. Tanto el acto de la escritura como su resultado en forma de objeto (libro) parecen ejercer sobre Barthes un hechizo a partir de un punto en común: lo material implicado en cada una de esas instancias.

<sup>9</sup> Resulta interesante, además de cómico, el modo en que Barthes lleva hasta el extremo las ocurrencias en el análisis de la práctica que está describiendo: “Lapicera: bolígrafo con resorte (rapidez: no tener que sacarle el capuchón. [...] imagen de un gesto único y fluido que sacaría instantáneamente el cuaderno en la página correcta, y el escriptor, listo para hacer el trazo: *como un gángster saca su colt*” (142). Como venimos delineando, se destaca de qué manera la notación es siempre para Barthes algo ligado a lo objetual, al objeto, al mundo de la materia.

podía justificar, sino también lo que el escritor –en este caso, el crítico– capta del mundo y transforma en nota (como se sabe, para Barthes la nota será una forma primitiva de la Novela, un paso previo).

Por otro lado, el tema de la disponibilidad parece ser un requisito inherente a la práctica: para que esta se lleve a cabo “plenamente”, hace falta, como mencionamos antes, tiempo libre.<sup>10</sup> Barthes plantea que esto parece paradójico porque tomar una nota (anotar) es, por definición, un acto rápido, al pasar, posible de realizarse en cualquier lugar; pero en realidad, para lograr una notación, es necesario estar disponible. El ideal de disponibilidad es la actividad de rentista, aquella que, como advierten Barthes y Rancière, ejerció Flaubert. A su vez, este ideal de la *notatio* no debe dejarse atraer (o distraer) por otro tipo de escrituras, aun cuando se piense en la *notatio* como la preparación de una obra (la notación, por ende, sería un objetivo y no un medio). En otra instancia, la interioridad corresponde a cierto carácter de la *notatio*. No anotar tiene como consecuencia una “frustración”, mientras que volver a la *notatio* es, dice Barthes, como volver a una maternidad: “Vuelvo a la *Notatio* como a una madre; quizás, estructura psíquica tributaria de cierto modo de cultura (de educación): la *interioridad* como lugar seguro; cf. una tradición ‘protestante’ de la interioridad y la práctica de *Notatio*: diarios autobiográficos (Gide, Amiel)” (143).

En lo que hemos denominado el segundo momento de sus reflexiones (puntos *d* y *e*) sobre la notación, Barthes apunta que, si bien se ha referido a la *Notatio* como una práctica *in situ*, es decir, en el presente (y por este motivo tan estrechamente vinculada al haiku), en realidad esta práctica constituye con frecuencia un *a posteriori*, ya que existe para asegurar el “retorno” de algo (de la idea originaria captada en ese presente ineludible). La Memoria no preserva la cosa en sí, sino su retorno. Es en este traspaso de la Notula (la nota primigenia) a la Nota (la nota desarrollada *a posteriori*) que se produce según Barthes una prueba de viabilidad: “volver a copiar desvaloriza lo que no es demasiado fuerte” (143); se efectúa, en el paso del original a la copia, un filtro que elimina lo innecesario. “La *escritura* (como acto complejo y completo) nace en el momento de la *copia* (Nota)” (143).

Para sintetizar los pasos de la notación: instrumentación, disponibilidad, interioridad, como primera instancia; y *a posteriori* y prueba de viabilidad como segunda instancia. A su vez, la evolución del proceso se puede resumir de la siguiente manera: notula-nota-notación.

Más allá de todas estas distinciones, vemos que en “Práctica cotidiana de la notación” lo que la notación nombra es la manera de captar el presente, momento que está en el origen de toda obra. La notación se hace en presente y también modifica el tiempo del relato: “Cuando las notaciones infinitas se acumulan, hay transformación de la temporalidad” (144). En el conjunto de estas notaciones, en su proliferación, dice Barthes, está la Novela (mientras que el haiku constituye la notación fragmentaria del presente por excelencia).

## La notación como constructo teórico y otras consideraciones

Se puede observar que desde las primeras postulaciones sobre la notación hasta las últimas en *La preparación de la novela*, el pensamiento de Barthes ha ido variando desde un lugar que

<sup>10</sup> Según Sarlo, “escribir la novela será un compromiso sistemático del cuerpo. Habrá que separarlo del mundo para que la novela misma pueda tener una relación con el mundo; y habrá que separarse del Lenguaje, incluso de la Literatura (no leer mientras se escribe la novela, por ejemplo: ¿cómo será esa ausencia de lectura que, de todos modos, aunque increíble se impone como necesaria?). El mundo compite con la obra” (18). También habría que pensar, si esto es posible, la relación entre disponibilidad para la notación (que Barthes casi siempre ejemplifica con Flaubert) y la idea de “lujo” que se le adjudica a la descripción. ¿Los lujos de la narración (descripciones, detalles, notaciones) están más presentes en aquellos autores que, por ser rentistas, tuvieron el *lujo* de dedicarse plenamente a escribir sus obras, la Obra?

podría denominarse estructuralista, donde las notaciones realizadas dentro de los relatos eran pensadas sin gasto, sin pérdida, es decir sin resto (al menos en “Introducción al análisis de lo descriptivo”, ya que en “El efecto de realidad”, como vimos, esto empieza a ser puesto en duda); hasta pensamientos mucho más ligados a la notación como práctica de escritura del presente, y vinculada en última instancia a la forma de proceder del haiku. Esto no implica, necesariamente, una contradicción o contraposición entre ambos usos. Lo que este concepto conserva, a pesar de los cambios, es un marcado interés por la captación de lo real; pareciera que a Barthes empiezan a interesarle las catálisis, los lujos narrativos, las descripciones y la notación cuando cae en cuenta de que ahí entra lo real, mientras que antes, en el análisis estructural, sólo eran relevantes las acciones o funciones cardinales, al servicio de las cuales se aglomeraban las notaciones.

También es necesario considerar que la idea de notación puede resultar muy productiva como constructo o herramienta teórica para pensar el lugar de los objetos en la literatura y en las escrituras o textualidades ligadas a lo literario (crítica, teoría, ensayo). El interés de la crítica por la detención en los objetos y su posterior teorización puede verse en el propio Barthes, quien si bien incluye dentro del orden de lo notable “todo lo que está anotado” (“Introducción” 193),<sup>11</sup> tiene un proceder crítico en el que la mención de objetos presentes en los relatos constituye un modo muy frecuente de ejemplificar sus ocurrencias (como el loro o el barómetro), así como también se destaca la relación entre la escritura y la materialidad, lo material de la práctica de (a)notar.

En “Barthes, o la intimidad como método”, incluido en *Barthes, los fantasmas del crítico* (2016), Carlos Surghi plantea la hipótesis de que en los treinta años que van desde los primeros acercamientos críticos de Barthes a la literatura, a sus últimas intervenciones en el Collège de France, “donde el propio deseo de escritura elabora la presencia del fantasma que da inicio a cualquier reflexión sostenida sobre la literatura” (esto es, el Barthes que se ha identificado con el deseo de escribir la Novela,<sup>12</sup> que no es otro deseo que el de escribir), no hay en realidad ningún cambio, sino más bien un regreso hacia la literatura en un sentido clásico:

Nuestro crítico aun así es quien mejor resalta la belleza y la proximidad que podemos tener con Proust o con Flaubert, con el mismo Balzac, y por supuesto, con Stendhal, figuras todas estas contemporáneas al mismo Barthes en el anacronismo que gustoso llegó a practicar en el fin de sus días. [...] En el último Barthes, aunque parezca contradictorio, la literatura es la verdadera ciencia de lo significativo que hay que dilucidar. (34)

Se podría plantear, a partir de esta hipótesis, que la notación “estructuralista” y la notación en el Barthes de *La preparación de la novela* comparten, desde lugares diferentes, una misma pregunta por la literatura. En el comienzo, se analizan las notaciones que los textos producen y Barthes pareciera ser apenas un espectador de lo que acontece, dedicándose únicamente a desentrañar y describir el lugar que ocupaban esas notaciones en la estructura del relato. En cambio, en ese texto de la etapa novelesca que analizamos, Barthes se pone a sí

<sup>11</sup> La cita completa en “Introducción al análisis estructural de los relatos” reza lo siguiente: “todo lo que está anotado es por definición notable: incluso cuando un detalle parece irreductiblemente insignificante, refractario a toda función, no dejaría de tener, en última instancia, por lo menos el sentido mismo de lo absurdo o de lo inútil: todo tiene un sentido o nada lo tiene” (193).

<sup>12</sup> El concepto de Novela en la obra de Barthes excede la idea de género discursivo; su sentido más bien es el de la obra y el de la trascendencia del yo: “De allí, el deseo –y la decisión, anunciada al comienzo del Curso 1978-1979– de poner la Novela como Proyecto, y dar por entendido que llamo Novela no a un género históricamente determinado, sino a toda obra donde hay trascendencia del egotismo” (*La preparación de la novela* 227).

mismo en el lugar del escritor,<sup>13</sup> pero para comprender el mecanismo de creación de notaciones desde adentro.

Asimismo, Sandra Contreras, en su ensayo titulado “En torno a la novela barthesiana”, también incluido en *Barthes, los fantasmas del crítico*, ha analizado la figura del Barthes escritor/novelistas: por un lado, “como escritor, Barthes se imagina ante todo como ‘fabricante de un objeto’”,<sup>14</sup> un “Gran Objeto Sagrado” (101). Pero, además, se centra en la idea de publicación del Curso en libro, de mostrar lo escrito a los demás, que consistía para Barthes una imposibilidad<sup>15</sup> y es, por lo tanto, aquello que transforma el deseo de Novela en *fantasma*:

¿Qué es lo que ha pasado entre la novela como “horizonte del crítico” y su transmutación en “fantasma” de quien quiere escribir? [...] Se trata, como sabemos, del reencuentro con las escenas de la muerte del príncipe Bolkonski y de la abuela del Narrador de Proust,<sup>16</sup> que el sujeto *que quiere escribir* experimenta, *en la lectura*, como Momentos de Verdad: “la conjunción de una emoción que inunda (hasta las lágrimas, hasta la perturbación) y de una evidencia que imprime la certeza de que lo que leemos es verdad (ha sido verdad)”. (107)

Y más adelante agrega:

esos Momentos operan como ‘pasadores’ en el pasaje del haiku a la novela, de la notación al relato, y ese pasaje implica para Barthes no sólo un problema formal sino, ante todo, un tránsito del orden de un *pasaje a la verdad*. El pasaje del flirteo (con lo novelesco) a la verdad (de la novela) es una de sus variantes. (109)

La notación, entonces, aparece pensada como un paso en la preparación de la novela que se transforma en resto, en fragmento, para dar lugar al relato: y es ése el lugar previo donde Barthes decide quedarse.

Tal vez sea necesario pensar la notación como un modo del hacer crítico no sólo en la escritura sino en la mirada, lo que se construye desde el punto de vista del crítico como sujeto lector que se ve interpelado por los objetos y por lo real. La notación es, ante todo, una apertura o agujero temporal dentro del presente, una detención en una sucesión de cosas que provoca un efecto en quien las ve (en el Barthes lector de “Un couer simple” o en el Barthes de la práctica cotidiana), un barómetro inmiscuido en una enumeración de elementos congruentes. Tal vez,

<sup>13</sup> “Entre todos los elementos que hacen al análisis de la literatura como forma de individuación, en el centro – como un vínculo difícil de evadir o de ignorar– se encuentra el propio Barthes que ahora se asume como sujeto de esa experiencia. Lo interesante aquí es que ese sujeto –que simula la convivencia con el deseo de escribir o la elaboración de una forma que supone un trabajo literario–, en realidad está allí proyectado por el propio interés hacia los modos en los cuales la literatura transforma las prácticas de la propia vida respondiendo en esa transformación a la proyección de una figura de escritor fantasma, figura que en definitiva, y por una insistencia subjetiva, se superpone por medio de su transparencia al rostro que ya conocíamos del crítico literario que habíamos aprendido a leer en su faz analítica” (Surghi 37).

<sup>14</sup> Contreras sostiene que el amor de Barthes por el objeto libro, en parte inculcado por el oficio de encuadernación con el que su madre los sostuvo económicamente, permite explicar la ausencia de Borges en sus escritos, puesto que éste consideraba al libro como elemento de la serie que es la biblioteca y no como objeto material. Por otro lado, esto también permitiría comprender el porqué del vocabulario tan objetual de Barthes para pensar la escritura (como vimos, scripción, instrumentación, notula, nota, etc.).

<sup>15</sup> “Por otra parte, y sobre todo, está convencido de la necesidad de reservar, en ‘la actividad de una vida’, ‘una parte para lo Efímero’ (dicho así, con mayúsculas). ‘La vocación del Curso –dice– es una producción específica, ni del todo escritura, ni del todo habla [...]. Es algo que, *ab ovo*, quiere morir, no dejar un recuerdo más consistente que el habla” (Contreras 100).

<sup>16</sup> Se refiere a “Las cosas cuajan” (Barthes, *Variaciones* 274) y “Proust y los nombres” (Barthes, *Grado cero* 175).

para pensar otra vez lo que señala Surghi, se trata de que no ha cambiado en Barthes el interés por interrogar la literatura: lo que hay es un desplazamiento de la mirada, es decir, un “método egotista”, el pensarse escritor como nuevo modo de “continuar hablando de lo que más se ama” (36).

En otra de las entrevistas en *El grano de la voz* (“El juego del caleidoscopio”, de 1975), Barthes respondía lo siguiente cuando le preguntaban si él se consideraba un “novelista contenido”: “En la vida cotidiana, siento una especie de curiosidad por todo lo que veo y escucho, siento casi una afectividad intelectual, que es del orden de lo novelesco. Hace un siglo, sin duda me habría paseado por la vida con una libretita de novelista realista” (174). Es curioso constatar que, cuando se imaginaba a sí mismo como escritor en esta “última etapa”, Barthes tenía muy clara la necesidad de notación para tal fin.

## Obras citadas

- Barthes, Roland. “Práctica cotidiana de la notación.” *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Siglo XXI, 2005, pp. 141-145.
- \_\_\_\_\_. “El efecto de realidad.” *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*, Ediciones Godot, 2017a [1968], pp. 229-238.
- \_\_\_\_\_. *El grado cero de la escritura, seguido de Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Variaciones sobre la literatura*. Paidós, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Introducción al análisis estructural de los relatos.” *Un mensaje sin código. Ensayos completos en Communications*, Ediciones Godot, 2017b [1966], pp. 183-227.
- \_\_\_\_\_. “El juego del caleidoscopio.” *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, 2015a, pp. 171-176.
- \_\_\_\_\_. “Las cosas, ¿significan algo?” *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*, Siglo XXI, 2015b, pp. 14-15.
- Contreras, Sandra. “En torno a la novela barthesiana.” *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*, Nube Negra Ediciones, 2015, pp. 97-120.
- Gasillón, M. Lourdes y M. Clara Lucifora. “Avatares de una aventura semiológica: el legado crítico de Roland Barthes y las derivas del paradigma estructural/posestructural. Una introducción.” *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: arte, letras y humanidades*, n.º 9, marzo de 2016, pp. 3-18.
- Hamon, Philippe. *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial, 1991, pp. 11-13.
- Lúkacs, György. “¿Narrar o describir?” *Problemas del realismo*, FCE, 1966, pp. 171-216.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Entropía, 2011.
- Rancière, Jacques. “La política de la ficción.” Conferencia en el Espacio Cultural Universitario, UNR, 28 de octubre de 2012, [www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-lapolitica-y-la-ficcion](http://www.unr.edu.ar/noticia/5794/jacques-ranciere-lapolitica-y-la-ficcion).
- \_\_\_\_\_. “El barómetro de Mme. Aubain.” *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, Manantial, 2015, pp. 18-33.
- Sager, Valeria. *El punto en el tiempo. Realismo y gran obra en Juan José Saer y César Aira*. Tesis de doctorado, presentada en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1079/te.1079.pdf>.
- Sarlo, Beatriz. “Los modos de ser Barthes.” *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*, Siglo XXI, 2005, pp. 15-24.

Simón, M. Gabriela. “La semiología como desnaturalización.” *Las semiologías de Roland Barthes*, Alción Editora, 2010, pp. 33-51.

Surghi, Carlos. “Barthes, o la intimidad como método.” *Roland Barthes. Los fantasmas del crítico*, Nube Negra Ediciones, 2015, pp. 33-49.