

# APORTES

DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA

N°19 Diciembre 2015 - Santa Cruz de la Sierra - Bolivia



FACULTAD DE HUMANIDADES  
• Y COMUNICACIÓN •

 **UPSA**

UNIVERSIDAD PRIVADA DE  
SANTA CRUZ DE LA SIERRA

# Presentación

---

Nos satisface presentar el segundo número de la Revista Aportes en el 2015. Es la primera vez que publicamos dos números anuales y de aquí en adelante la revista será publicada semestralmente cumpliendo los requisitos para lograr la correspondiente indexación en la Red SciELO de revistas científicas.

Varios de los temas desarrollados en este número son parte de la diversa y compleja realidad boliviana cuya representación aporta a una comprensión crítica de la sociedad, como lo hace el análisis semiológico-hermenéutico de la tira de humor político de Oscar Barbery, en el que se devela el discurso patriarcal implícito en los roles e imaginario femenino construidos alrededor de las mujeres en la sociedad cruceña de la década de los años noventa.

Con similar mirada crítica, Camila Alegría analiza el proceso por el cual se consagra y profana la figura del Presidente Evo Morales, considerada como figura sacra o mesiánica de gran peso simbólico, donde se reestructura su imagen considerando la presencia y peso de su hija Eva Liz en esa reestructuración, entendiendo la imagen del Presidente como un significante flotante de acuerdo con la teoría de Giorgio Agamben.

Se incluye también una fresca mirada al fenómeno de los mochileros en Sudamérica, como fenómeno social que plantea un discurso cultural, artístico y de fraternidad, de este grupo que busca a través de sus hábitos, un estilo de vida alternativo que les otorgue mayor libertad.

Otros temas se ocupan de aspectos más teóricos de la

comunicación como la entrevista de Mario Figueroa al destacado comunicador boliviano Erick Torrico Villanueva quien hace un recorrido histórico y político de las teorías de la comunicación y su impacto en el desarrollo de las Ciencias Sociales, particularmente desde la mirada latinoamericana. En esa misma línea conceptual el comunicólogo español Joan Costa escribe sobre la creatividad como una aptitud de la inteligencia y la imaginación supeditada a objetivos predeterminados y no a un acto de creación libre y gratuita.

Dedicamos una separata especial en homenaje al centenario de nacimiento del intelectual francés Roland Barthes, mediante tres ensayos elaborados y leídos en nuestra universidad por Tiphaine Samoyault, escritora francesa y biógrafa de Barthes, en ocasión de un simposio internacional organizado por la Facultad de Humanidades y Comunicación de la Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra, la Alianza Francesa de Santa Cruz y la Embajada Francesa en Bolivia, gracias a la iniciativa de Juan Murillo Dencker, Presidente de la Alianza Francesa en Santa Cruz.

Al finalizar, reproducimos el prólogo del libro “La composición de la Sal” obra ganadora del Premio Hispanoamericano de Cuento Gabriel García Márquez 2015, escrita por Magela Baudoín, docente de nuestra Facultad, por quien sentimos mucho orgullo.

**Ingrid Steinbach**

# Análisis de los roles, estereotipos e imaginarios de género representados por “la Viudita” en la tira de humor político “El Duende y su camarilla” en la década de los años 90’s

---

Analysis of roles, gender stereotypes and imaginary represented by the “viudita” character in the political humor strip “El Duende y su camarilla” during the decade of the 90’s

**María Laura Flores Moreno**

Graduada de la Carrera de Comunicación Estratégica y Corporativa

de la Universidad Privada Santa Cruz de la Sierra (UPSA).

Email: marialaura.floresm@gmail.com,

marialaurafloresm@gmail.com.

---

## Resumen

La investigación permitió detectar y analizar los principales imaginarios y estereotipos de género latentes en la sociedad cruceña de los años 90’s, a partir de la descomposición semántica y semiótica del discurso ideológico implícito en la tira de comics de humor político “El Duende y su camarilla”.

El personaje de análisis “La viudita” representa la posición social y política que se le asignaba a la mujer cruceña en la década de los años 90 del Siglo XX, reflejando las lógicas dominantes que regulan, clasifican y dan sentido al orden social “cruceño”.

Palabras clave: viudita, análisis de género, sociedad cruceña, década de los 90, estudio semiológico.

## Abstract

The research allowed detecting and analyzing the main imaginary and latent gender stereotypes in Santa Cruz society of the 90, from semantics and semiotics decomposition of ideological discourse immersed in comic strips studied “El duende y su camarilla”.

Been capable of verify that the character of the “Viudita” has a social and political position similar with the Santa Cruz woman of the time. Because the comic reproduced and symbolizes domination logics that regulate, classify and make sense of reality in the social order cruceño.

Key words: viudita, gender analysis, social order cruceño, 90’s, semiological approach.

Recibido: 20 de octubre de 2015

Aceptado: 12 de diciembre de 2015

## Introducción

La caricatura tiene la capacidad de reflejar hechos políticos, sociales, culturales y religiosos de la realidad, por medio de la satirización, lo que evidencia que su producción es resultado de un proceso de relación entre elementos que el artista extrae de su entorno a partir de su bagaje cultural e histórico, para representar situaciones sociales y políticas, que hacen de la obra un producto atemporal que está ligada permanentemente, en una suerte de interacción dialógica con el contexto en el que se concibe y desarrolla (Salles, 2010).

Aunque varios autores tratan la relación entre poder e imagen de las caricaturas y tiras cómicas, Massot y Verón (citados en Steimberg; 1977), expresan lo siguiente al analizar el comic argentino “Patoruzú”:

...Hablar de historieta e ideología equivale a concebir el género como un “aparato ideológico”; una institución o substitución que transportaría del mismo modo que el resto de los medios, mensajes ideológicos que la trascienden, produciendo regulaciones sociales; reconociendo lo ideológico como componente o nivel intrínseco a cualquier práctica operada por la semiótica de la producción discursiva... (Steimberg, 1977, p.10).

Por tanto, en la historieta los mecanismos de producción del sentido salen a la superficie, y como consecuencia se muestran mensajes sígnicos y simbólicos, que en algunos casos critican y otros justifican el establishment de la ideología hegemónica de la sociedad en que se produce. “Una ideología que con mucha frecuencia no está expresada conscientemente en la historia, ya que el creador de historieta, a la vez que produce ideología, es víctima de la ideología imperante” (Monsivais, et al., 1982, p.32).

En ese sentido, la semiótica desempeña un papel crucial para desentrañar y descomponer la sintaxis iconográfica y composición sintagmática del relato, de los contenidos formales y sustanciales del mensaje. Un ejemplo de este tipo de análisis semiótico de lo mitológico es la historieta mexicana “Rarotonga”,

elaborado por Rafael Reséndiz, en la que se concluye que los componentes connotativos disfrazados en la estructura formal del relato, ocasionan que el lector internalice el discurso inmerso, y de esa manera genere nuevas lecturas e interpretaciones para los fenómenos sociales y políticos de su entorno, gracias a la simpleza del lenguaje simbólico del cómic (Monsivais, et al., 1982).

Por su parte, Oscar Barbery Suárez, bajo el seudónimo de Gaspar, desarrolla en su deseo por producir un material periodístico alternativo que permita a través de la ironía y el humor evidenciar los excesos e injusticias del acontecer político nacional, la tira de humor político “El Duende y su camarilla”, uno de las historietas con mayor trayectoria a nivel nacional por sus más de 32 años de publicación interrumpida (Barbery, 2014).

## Antecedentes

El Duende y su camarilla, un producto cultural, artístico y periodístico elaborado por el escritor Oscar Barbery Suárez, bajo el seudónimo Gaspar, nace a la luz pública el domingo 5 de septiembre de 1982 en la página editorial del Diario Mayor EL DEBER, con la intención de ser una producción diaria con fines de entretenimiento y orientación, que rescata y da vida a los principales personajes de la tradición cruceña (Shimose, 2004).

La misma se publica en el diario ininterrumpidamente durante más de 32 años, en los que analizando con una visión crítica y a la vez satírica, los diversos eventos sociales y políticos, Gaspar, pone en evidencia ante sus lectores los excesos del poder hegemónico, las injusticias e ironías sociales propias de la cotidianidad del ciudadano cruceño, que reflejan hábilmente la división de clases, el racismo, la corrupción, el poder de los medios de comunicación, desigualdad social, entre otras temáticas (Winter, 2014).

A través de un trabajo que combina texto e imagen, cada tira cómica se presenta cargada de elementos simbólicos interiorizados en el imaginario colectivo de la sociedad, propios de la cultura, tradición e idio-

sincrasia cruceña; como ser metáforas populares, representados por seres sobrenaturales de la mitología regional, quienes en su papel de personajes dentro de la historieta, desempeñan un rol de vehículos del mensaje de los diversos discursos políticos, sociales y culturales dentro de la sociedad.

Ahora bien, de qué manera surge la idea de utilizar a elementos mitológicos cruceños, como personajes para la historieta, el autor señala que:

La idea de rescatar a personajes de la tradición cruceña para convertirlos en personajes de historieta no surgió por una necesidad de rescatarlos del olvido en el que se encontraban. Surgió, más bien, porque cuando yo explicaba mis planes de hacer una historieta (aún no sabía con qué tipo de personajes) la pregunta obligada de mis interlocutores era: ¿para qué? El oficio era extraño en esos días, la idea de una tira nacional era rara, desarraigada, sin antecedentes en los medios impresos locales. Entonces, buscando la manera de arraigarla, creí conveniente rescatar al Duende, la Viudita, el Mojón con cara, el Carretón de la otra vida, personajes con tradición para un oficio sin él. Así surgió El Duende y su camarilla. (Barbery, 2014).

De esta manera, Oscar a sus 28 años de edad, concreta el sueño que nace 15 años atrás, cuando por primera vez llega a sus manos una historieta, un ejemplar de Mafalda, obra que serviría como fuente de inspiración, para la posterior creación del Duende y su camarilla. Que luego de muchos intentos, además de clases de dibujo de viñetas tomadas por Gaspar en Buenos Aires, dieran lugar a la tira que conocemos hoy (Copa, 2014).

Por otra parte, cabe resaltar que “El Duende” no sólo fue primicia del periódico, sino que además cuenta con 3 publicaciones en formato de historieta o comic-book, publicadas cronológicamente en 1985 por la editorial “Cabildo”, la segunda en 1993 por la editorial “El País” y la tercera en 2007 por la editorial “El Deber”, en las que se reúne las mejores tiras publicadas en esos periodos, bajo un criterio de ordenamiento al

azar (Shimose, 2004).

## Personajes:

### El Duende:

Es el personaje principal de la historieta, se caracteriza por ser travieso, juguetón, descontraído, amiguelo, bohemio y vivaracho que encarna si se quiere al cruceño carnavalero, regionalista, de derecha; que en reiteradas ocasiones se lo ve entonando canciones y trovas populares, y en otras reflexionando cómodamente en una nube sobre la coyuntura política y social a nivel nacional.

### Cuadro 1



(Barbery, 2007, p.3)

Sin embargo, su personalidad inquieta y su indudable necesidad por participar en el diálogo crítico y reflexivo de cada temática abordada por el resto de los personajes, lo convierte en un ser prácticamente omnipresente en la historieta.

Su vestimenta es una túnica blanca manga larga y un gigante sombrero de saó que cubre todo su rostro, es el único personaje que posee una mascota, un perro llamado Jacuú.

Semejante al duende descrito en las leyendas cruce-

ñas, que sostienen que:

... Es un extraño personaje de pequeña estatura, tocado con un sombrero de saó muy grande, bien vestido y descalzo; con pies diminutos y parecido a un niño precoz en valores físicos y mentales. Un ser ultra poderoso que producía un silbido corto y penetrante que helaba la sangre de quienes le escuchaban en la quietud de la noche. Tenía la mala costumbre de montarse en el cuello de los caballos haciéndolos galopar, a diestra y siniestra, y en ese tren de carrera, comenzaba a enredar sus crines hasta formar con ellas apretadas trenzas...

(Harnés, 1979, p.54).

### La Viudita:

Objeto de estudio para esta investigación, constituye el personaje femenino más relevante en términos de discurso y aparición; se caracteriza por ser romántica, nostálgica, moralista, chismosa, maternal, conservadora entre otros atributos que personifican a una mujer de avanzada edad, frustrada por su soltería y su amor no correspondido hacia el Mojón con cara, y el impedimento por concretar su mayor anhelo, ser madre.

Si bien sus apariciones en la historieta en relación al resto de personajes masculinos, es escasa, en la mayor parte de las tiras en las que forma parte, se observa su inclinación hacia los temas sociales y domésticos, abordando las problemáticas con menor profundidad analítica en relación a los varones. Entre ellos, las labores domésticas, la familia, los valores éticos y morales, el carnaval, la moda, el matrimonio, y todo lo relacionado con lo reconocido socialmente como ámbitos de desenvolvimiento femenino.

Su atuendo consiste en una túnica negra de manga larga y con cuello alto, sin dejar ni una parte del cuerpo al descubierto, acompañado por un velo que le cubre los ojos y sólo deja entrever la nariz y labios. En algunas oportunidades se la ve utilizando un bastón, otro aspecto a resaltar es su prominente figura robusta.

### Cuadro 2



(Barbery, 2007, p.161)

En relación con la viudita de la mitología cruceña, podemos afirmar que en gran medida el personaje encarna muchos de sus atributos.

La viudita no era, acá entre nosotros, el ente horro-rizante, pavoroso y fatal de otras partes. Temido, sí, pero sólo por la parte masculina, y entre esta única-mente de cierta y determinada casta: la de los tunan-tes de mala fe, y los que andan a la caza de deleites femeninos sin reparo de conciencia. Dizque aparecía por acá, y por allá, siempre sola, a paso ligero y sutil. Vestía de negro riguroso, faldas largas a la moda an-tigua, pero talle ajustado en el busto, como para que resalten las prominencias pectorales. Llevaba en la cabeza un mantón cuyo embozo le cubría la frente y aquello que podían ser orejas y carrillos

(Sanabria, 1989, p.81).

En el entendido de que la cultura cruceña como afirma Ferreira (2011), se cimienta desde sus raíces como:

Tradicionalista, patriarcal y machista, ya que ha sur-gido égida de valores feudales y conservadores de la tradición judeo-cristiana, que imperaban en los colono-s y conquistadores españoles, que reestructuraron a través de la hibridación cultural indígena, las formas de organización social, normas, actitudes, costumbres y creencias, del naciente núcleo social, llamado Santa Cruz (p.191).

## El Mojón con cara:

Es un ser sentimental, paciente, pesimista, reflexivo, tímido, introverso, extremadamente sensible que es constantemente ignorado y abusado por el resto de personajes, debido a su inmovilidad motora al ser un tronco de cuchi, a excepción de la viudita quien lo acorteja en reiteradas ocasiones sin éxito.

En consecuencia, sus reflexiones son introspectivas abordando temas económicos y políticos, además de la soledad y los atropellos cotidianos inferidos por los ciudadanos interpretados por los loritos, quienes lo irrespetan por la falta de conciencia de cuidado de los elementos culturales físicos de la ciudad.

Asimismo, se lo observa en variadas ocasiones como un galán que se deleita en observar la belleza de las mujeres jóvenes, a través de actitudes machistas y egocéntricas.



(Barbery, 2007, p.174)

Personalidad semejante a la del joven enamorado que en la leyenda de Hernando Sanabria, talla en las largas esperas por estar con su custodiada amada, a un mojón con rostro humano.

“El galán resultó tan enamorado como paciente, y tan firme como tenaz en conseguir el logro de sus ansiedades amorosas” (Sanabria, 1989, p.38).

## Sociedad Cruceña

Es posible observar que si bien “lo cruceño no ha sido hecho de una vez y para siempre. Como todo en esta vida, se va haciendo cada día” (Fernández H. , 1994, p.174). Existen valores, hábitos culturales y concepciones que perduran como parte de nuestro acervo cultural, al ser aceptadas por la comunidad social, por un sentido identitario. Puesto que existen esquemas de comportamiento, socialmente aceptados que ocasionan que la distinción, y la desigualdad, sean vistas como algo natural, evidente e incuestionable (Bourdieu, 2001). En ese sentido, Adrián Waldmann (2008) establece que del ‘típico camba’, se identifica por cualidades estereotipadas de mujeriego, intrépido, sincero, derrochador, haragán, sociable, altruista y borracho; quien asume un papel social, conferido por la legitimación simbólica constituida por los esquemas de clasificación y división del mundo, atribuidos a través de los hábitos, que permiten la reproducción de las relaciones de dominación, entre varones y mujeres.

La inminente dominación masculina, que se impone y perpetúa de manera casi imperceptible, regulando el orden establecido, con sus derechos, privilegios, injusticias y atropellos, producto de la sumisión paradójica ejercida esencialmente por los caminos simbólicos de la comunicación y el conocimiento, o más exactamente, del desconocimiento de los dominados, en este caso de la mujeres. Es producto de una construcción simbólica de legitimación que basa la diferenciación estratificada, en gran medida en función a la definición social del cuerpo, desde una visión androcéntrica, en la que el orden masculino, se inscribe en los cuerpos a través de la división del trabajo, y la autoconcepción identitaria que genera en las mujeres, por los esquemas mentales asimilados de estas relaciones de poder (Bourdieu, 2000).

Sin embargo, es a través de la apropiación y acumulación de los diversos tipos de capital (cultural, social y económico), como por ejemplo en el caso del campo social, el pertenecer a una comparsa, a una logia, a una fraternidad, ser miembro de una familia tradicional

con apellido reconocido socialmente; ligado a lo anterior desde el punto de vista del campo económico, al poseer bienes materiales y puesto de trabajo que confiere estatus, son atributos que desde la perspectiva simbólica aportan un elemento fundamental, en el ejercicio del poder y la dominación, denominado capital simbólico, conocido también, como prestigio y reconocimiento social, que confiere al portador una posición privilegiada en relación al resto de agentes sociales, que constituyen a la sociedad en su conjunto (Waldmann, 2008). Pese a la imposición de un eje dominante, representado por la estructura de las fraternidades y logias cruceñas, define a la ciudad desde una visión reduccionista que concibe a la sociedad cruceña como globalizada, capitalista, conservadora e inminentemente moralista, levantando un discurso hegemónico que invisibiliza y discrimina a los sectores desfavorecidos, entre ellos a las mujeres (Zapata, 2011).

El comic analizado pone en evidencia que existe una cultura política y social autoritaria y draconiana, en manos preponderantemente de varones, quienes operan en las estructuras de decisión y representación, tanto en la sociedad política como en la sociedad civil, a partir de un enfoque determinista y comportamentalizado, que norma y jeraquiza los roles de cada individuo, confinando a las mujeres en su rol de reproductoras, al ámbito de acción doméstico, y de esa manera asignándolas como responsables de lo cotidiano e “intrascendente” como lo dice Salinas (1995).

Situación que permanece insuficiente para erradicar o disminuir las disimetrías de género, pese a la institucionalización de la democracia, y a inserción del enfoque de género en la normativa municipal en Santa Cruz, de las gestiones del periodo de 1987 a 1995, para atender de una mejor manera a las demandas de las ciudadanas. Debido principalmente a actitudes prejuiciosas y estereotipadas de las capacidades intelectuales femeninas. Limitando su participación a clubes de madres, juntas vecinales y organizaciones de mujeres, en las que pese a los muchos esfuerzos por articular las demandas colectivas y emprender acciones reivindicatorias, aún no consiguen insertarse en la agenda política social y en la de los medios de co-

municación (Comité Nacional Preparatorio de la Cuarta Conferencia Mundial de la Mujer, 1994).

En la sociedad antes descrita, los medios de comunicación en su rol de agentes de socialización, que trasmite una serie de valores, hábitos, opiniones, refuerzan los imaginarios y representaciones de la realidad social y conyuntural, reforzando la visión social sobre la mujer y sus roles, a partir de estereotipos explícitamente identificables por el sesgo patriarcal.

Oscar Barbery Suarez, representa en su obra a la mujer como un sujeto pasivo en los espacios de poder (políticos, sociales, económicos y de producción del conocimiento), y un sujeto activo en el consumo, en lo superfluo, atribuyéndoles cualidades socialmente aceptables de femeneidad como: delicadeza, maternalidad, romanticismo, pasividad y abnegación, tanto por ratificación en el personaje de la viudita, o más bien contraste con ella por ser “Una mujer olvidada, abandonada, ignorada tal vez, que habitaba y deambulaba por la callejuelas silenciosas de la ciudad. Encarnando, si se quiere, a la fémina insatisfecha de su destino, sola, siempre sola en su aislamiento, en su soltería vergonzante” (Harnés, 1979, p.49). Lo femenino, reflejado en la obra de Barbery, tiene un papel secundario o complementario. Este trabajo no sólo refleja la situación de la mujer en Santa Cruz durante la década de los 90s, sino que lo hace apelando a la tradición y cultura cruceña, empleando personajes mitológicos que potencian la identificación de la sociedad con los personajes descritos. (Copa, 2014). El duende y su camarilla, se convierte en una tira de humor político, de publicación diaria en las páginas editoriales del periodico El Deber, en la que se ve representada la sociedad en su conjunto, con sus imaginarios, idiosincrasia, cultura, roles, estereotipos, desigualdades, miedos y anhelos.

## Metodología

Se ha definido que para esta investigación se analizará el objeto de estudio, en función al paradigma post-estructuralista. Paradigma que supera las nociones iniciales del estructuralismo, que prioriza el papel

de la estructura sobre las partes que la componen, para estudiar la naturaleza abstracta o relacional de la realidad social, excluyendo de la operación analítica al sujeto (Torrico, 2010). Mientras que, la corriente post-estructuralista, si bien asume “la existencia de estructuras que se yuxtaponen unas a otras para producir el marco en el que los individuos se mueven, otorga mayor valor al sujeto, en su intervención y modos de participación en dicha estructura” (González L. J., 2013, s.p.).

Para el análisis de las viñetas, se revisará las publicaciones de la tira de humor político entre los años 1990 y 1999, de las cuales se eligieron todas aquellas en las que el personaje la viudita aparecería, quedando un total de 20 publicaciones. Para el análisis de las mismas se procedió a la construcción de una plantilla de observación y registro, en la que se procedió a un análisis simbólico a partir de las funciones del lenguaje empleadas, las relaciones paradigmáticas establecidas, los saberes culturales, la relevancia de la intervención del personaje; de igual manera se realizó el análisis connotativo, denotativo y del uso de deformaciones técnicas en el dibujo; en tercera instancia se procedió al registro del análisis iconográfico en el que se identificó los índices visuales, posturas y estereotipos, metáforas visuales o ideogramas y encuadre. Una vez desarrollado el análisis en las fichas se realizó 20 entrevistas a distintas personas de la sociedad cruceña vinculadas al área académica humanística o de ciencias sociales que hayan vivido en Santa Cruz durante la década de los 90 para conversar sobre los imaginarios y roles otorgados a la mujer en este periodo de tiempo; este material se cotejó a continuación con la información proporcionada por una entrevista en profundidad al autor de la tira cómica. Una vez levantada toda la información se procedió al cruce de los datos a la luz del marco teórico establecido, desarrollándose un análisis de tipo hermenéutico.

## Resultados

A fin de determinar cuáles son los principales roles, estereotipos e imaginarios de género inmersos en la

sociedad cruceña de los años 90's que simboliza y personifica el personaje de “la viudita”, se procedió a un análisis contrastivo de la información recabada a partir de los instrumentos de investigación, en 3 dimensiones:

1. La existencia o no de una relación entre la concepción mitológica de “la viudita” y la cosmovisión e ideología de la sociedad cruceña respecto a los roles de género.
  2. El imaginario identificado en el mito de “la viudita” y el personaje de Barbery.
  3. El imaginario cruceño respecto la identidad de género femenino con el resultado de la identidad entre el mito y el personaje de la tira.
- En ese sentido, se ha podido observar que:

1. La concepción mitológica de la “viudita” representa un antecedente histórico que retrata la situación de la mujer cruceña de antaño, cuya identidad se centraba en la absoluta dependencia y subordinación del orden masculino de manera multidimensional. Como un refuerzo a los esquemas de percepción sobre cuáles son los roles que debe desempeñar en sociedad obligatoriamente cada mujer. Por un lado, como reproductora/cuidadora de su núcleo social, y en segundo lugar como protectora que vela porque se conserven los valores/creencias tradicionales cimentados en la tradición judeo-cristiana, y representando un modelo de conducta intachable, digna de imitación. Siendo la “viudita” el símbolo de todo lo opuesto que se espera social, cultural y políticamente en una mujer. Como puede constatarse en el análisis de la tira a continuación:

### Tira 6 – De bien público a bien privado:





varón, en su deseo por revertir su situación de marginada/reprochable a mujer que cumple con las expectativas y obligaciones de su género. Es decir, mientras la primera acepta su condición como ser destinado al “placer de otros”, la segunda reniega de su identidad improductiva que no le permite “ser de otros” bajo ninguna lógica, ni como cuidadora, ni como reproductora, y menos destinada a complacer afectiva o sexualmente.

**3.** Finalmente, contrastando el esquema perceptual extraído de las entrevistas con las cualidades y atributos de “la viudita”, podemos encontrar que:

La viudita se alinea únicamente con los atributos negativos del imaginario de mujer cruceña, entre ellos el ser; chismosa, quejona, sonsacadora, sociable, superficial, sensible y romántica.

De manera que, “la Viudita” encarna algunos de los estereotipos que se le asignan social, cultural y políticamente a las cruceñas, con respecto a:

- Ser especialistas en el amor romántico y las cursilerías, como un aspecto esencial con el que justifican su vida.
- Ser histéricas/dramáticas/hormonales ejerciendo comportamientos irracionales e inexplicables para los varones
- Ser chismosas, asumiendo el chisme como un discurso unívoco del colectivo femenino
- Ser frívola lo que genera inferiorización y subestimación por parte de los varones

De igual manera personifica los imaginarios sociales en torno a la supuesta fobia femenina a la soltería permanente, a la “incompletud”, la inseguridad que acarrea el no estar sujeta a un varón y la incapacidad de “realizarse como mujer”, procreando.

Y por último, “la viudita” constituye un refuerzo simbólico para enfatizar cuáles son roles asignados socialmente, que se valoran de forma positiva en una mujer, independiente del resto de las actividades que pueda efectuar.

Paradójicamente, el estudio semiótico de algunas de las tiras develó que la “viudita” en su necesidad por establecer una alianza con un varón que la legitime socialmente, podría representar la situación de subordinación que pactó Bolivia con Estados Unidos durante la coyuntura de los años 90’s, a través del proceso de privatización de las empresas estatales. De manera que:

- Estados Unidos (capitalismo – imperialista) en un rol de dueño/opresor/dominante que detenta el poder hegemónico, configura e impone los esquemas de percepción y valoración de la sociedad desfavorecida, y por tanto representa rasgos masculinos.
- Mientras que Bolivia (colonia capitalista) desempeñando un papel subordinado/oprimido/dependiente/desfavorecido, necesita del poder hegemónico para legitimarse, y como consecuencia es influido por el acreedor del poder al que se subyuga sin ejercer resistencia, representando así rasgos femeninos.

## Conclusiones

Finalmente, el estudio confirma que la tira cómica representa un soporte o un instrumento comunicacional capaz de retratar las características intrínsecas de una cultura, en un contexto determinado, a partir de la reproducción iconográfica y simbólica de sus pensamientos, imaginarios e ideologías.

De manera que, a través de la descomposición semántica y semiótica de “El Duende y su camarilla”, es posible comprender las lógicas que regulan las prácticas sociales en el orden societario cruceño de la época de los años 90. Ya que, en la historieta los mecanismos de producción de sentido salen a la superficie, por medio de las posturas discursivas de los personajes y el rol que desempeñan en sus intervenciones.

En donde los personajes masculinos, detentan una posición privilegiada que les otorga reconocimiento, legitimidad y poder, dando lugar a que se efectúe una relación de dominación con el único personaje feme-

nino. Tal como sucede en el orden social cruceño, en donde la visión androcéntrica inscrita e interiorizada en cada individuo en forma de hábitus ha propiciado la marginación e inferiorización histórica que entorpece y restringe la participación de la mujer en las diversas esferas públicas y privadas.

En consecuencia, entendiendo que la historieta es reflejo de dichos imaginarios y representaciones, se pudo constatar que el personaje de la “Viudita” posee una posición social semejante a la de la mujer cruceña. Tanto a nivel de roles, ya que ambas están confinadas a la ejecución obligatoria de sus papeles domésticos de reproducción y cuidado, a causa del temor al desacato de las expectativas y mandatos primarios de su género. Como a nivel de estereotipos, ya que las féminas cautivas del orden masculino hegemónico, son objeto de una serie de apelativos y connotaciones que la encasillan y la someten a relaciones de sumisión y dependencia con los varones.

Entre ellas:

- Ser especialistas en el amor romántico con un aspecto esencial de su identidad con el que justifican su vida
- Ser histéricas/dramáticas/hormonales ejerciendo comportamientos irracionales e inexplicables para los varones
- Ser chismosas, asumiendo el chisme como un discurso unívoco del colectivo femenino
- Ser frívolas e infantiles

Por otra parte, así como “la viudita” es ridiculizada e infravalorada en el esquema estructural de la tira, por su condición de género, su acompañante masculino el Mojón con cara es igualmente reprochado cuando en su relacionamiento muestra indicios de cualidades femeninas; entre ellas la exteriorización de sus emociones, su aparente inocencia e ingenuidad y su pasividad, a través de situaciones que ponen en duda su virilidad.

Lo que demuestra claramente que la visión androcéntrica que domina las estructuras objetivas y subjetivas de la sociedad cruceña se cimientan en la negación de

lo femenino. Es por ello que los aparatos ideológicos como los medios de comunicación y los grupos de poder se encargan permanentemente a través de diversos mecanismos, de reproducir y consolidar en el imaginario social, una identidad cruceña netamente masculina, capitalista, regionalista, moralista y tradicionalista, porque de esa manera aseguran la permanencia de sus privilegios.

Por lo que se asevera que, el orden social cruceño reproduce las lógicas de dominación a niveles macro y microsociales, a causa de la legitimidad que le otorga a la visión de su opresor.

En consecuencia, el mito de la “viudita” representa un antecedente histórico que retrata la situación de la mujer cruceña de ataño, cuya identidad se centraba en la absoluta dependencia y subordinación del orden masculino de manera multidimensional. Como un refuerzo a los esquemas de percepción sobre cuáles son los roles que debe desempeñar en sociedad obligatoriamente cada mujer.

Sin embargo, en el momento que el autor revive la leyenda y la resignifica en su historieta, la “viudita” se constituye en un signo que propicia la reproducción cíclica de las estructuras patriarcales que fomentan la construcción y consolidación de los roles y estereotipos de género.

## Bibliografía

- Abrego, G. (1986). Los cruceños y la cultura. Santa Cruz, Bolivia: Cooperativa Cruceña de la Cultura.
- Alfie, D. (1982). Semiología del comic. En e. a. Carlos Monsivais, El comic es algo serio (págs. 48-57). México: Ediciones Eufesa.
- Barbery, O. (2014). Trayectoria de la tira de humor político: El Duende y su Camarilla. (M. L. Flores, Entrevistador)
- Barbery, O. (2007). El Duende y su camarilla. Santa Cruz, Bolivia: El Deber.
- Barbery, O. (2014). Discurso Duende para la Manzana 1. Santa Cruz, Bolivia.
- Barbery, O. (2015). Cuestionario: El Autor su obra y contexto. (M. L. Flores, Entrevistador) Santa Cruz, Bolivia.
- Barbery, O. El Duende y su camarilla 2. Tira 6. Santa Cruz, Bolivia.

- Barbery, O. El Duende y su camarilla. Tira 11 de noviembre de 2004. Santa Cruz, Bolivia.
- Baron, R., & Byrne, D. (2005). *Psicología social* (10° ed.). (J. V. Pestana, Trad.) España: Pearson Prentice Hall.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*. Madrid, España: Taurus.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jordá, Trad.) Barcelona, España: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2001). *Poder, derecho y clases sociales* (2°ed.). (M. Bernuz, A. García, M. González, & D. Lalana, Trads.) Bilbao, España: Desclée de Brouwer.
- Cárcamo, H. (2005). *Hermeneútica y Análisis Cualitativo*. *Cinta Moeibo* (23), 204 - 216.
- Carretero, A. (2006). La persistencia del mito y de lo imaginario en la cultura contemporánea. *Política y Sociedad* , 43 (2), 107-126.
- Castoriadis, C. (1993). *La institución imaginaria de la sociedad* . Tusquets Editores.
- Céspedes, F. (1999). Tesis: "Análisis hemerográfico de la morfología y el contenido de los suplementos femeninos: Para ellas, Mundo Femenino y Mujer, de los diarios cruceños. Santa Cruz, Bolivia.
- Chihu, A. (1998). La teoría de los campos en Pierre Bourdieu. *Revista UAM Polis* (9), 179 - 198.
- Coimbra, G. (1996). La Capilla. En G. Coimbra, *Relatos Mitológicos y estudio analítico de los mitos vigentes en Santa Cruz* (p. 45). Santa Cruz, Bolivia.
- Coimbra, G. (1996). La Merced. En G. Coimbra, *Relatos Mitológicos y estudio analítico de los mitos vigentes en Santa Cruz* (p. 45). Santa Cruz, Bolivia.
- Coimbra, G. (1996). *Relatos Mitológicos y estudio analítico de los mitos vigentes en Santa Cruz*. Santa Cruz, Bolivia: Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.
- Eliade, M. (1991). *Mito y realidad*. (L. Gil, Trad.) Barcelona, España: Labor.
- Fernández, M. (2005). La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica. *Cuadernos de trabajo Social* , 7-31.
- Gómez, P. (2001). *Imaginario social y análisis semiótico: Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad*. *Cuadernos* (17), 195 - 209.
- González, B. (1999). *Los estereotipos como factor de socialización en el género*. España: Universidad de Sevilla.
- Gray, H. *Little Orphan Annie*. El discurso del cómic. *The Chicago Tribune*, España.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, España: Península.
- Gutiérrez, A. (2004). Poder, hábitos y representaciones: recorrido por el concepto de violencia simbólica en Pierre Bourdieu. *Complutense de educación* (1), 289-300.
- Harnés, O. (1979). *Santa Cruz alma y paisaje: Cuentos, relatos, leyendas y tradiciones*. Cochabamba, Bolivia: Serrano Ltda.
- Jaramillo, J. (2012). Representaciones sociales, prácticas sociales y órdenes de discurso: Una aproximación conceptual a partir del Análisis Crítico del Discurso. *Entramado* (16), 124-136.
- Lagarde, M. (1997). La sexualidad. En M. Lagarde, *Los cautiveros de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México.
- Lagarde, M. (2001). *Claves feministas para la negociación en el amor* (1° ed.). (M. López, Ed.) Nicaragua: Managua.
- Lamas, M. (2015). Universidad Autónoma de México: Programa Universitario de estudios de género. Recuperado el 25 de marzo de 2015, de <http://www.pueg.unam.mx/>
- Lévi-Strauss, C. (1961). *Antropología Estructural*. (E. Verón, Trad.) Buenos Aires, Argentina: EUDEBA.
- Magariños, J. (1983). *El Signo: Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce y Morris* (1°ed.). Buenos Aires, Argentina: Hachete.
- Meichesner, S. (2007). El campo político en la perspectiva teórica de Bourdieu. *Voces y contextos* .
- Mendoza, I., & Djukich, D. (2010). El comic transgrede y cambia paradigmas. *Revista Alaic* .
- Morentin, J. M. (2008). La semiótica de los bordes: Apuntes de metodología semiótica. Recuperado el 24 de marzo de 2015, de <http://www.magarios.com.ar/Impresion.html#Glosario>
- Parejas, A. (2014). *Historia de los cruceños*. Santa Cruz, Bolivia: La Hoguera.
- Peirce, C. (1974). *La Ciencia de la semiótica*. (A. Sercovich, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Restrepo, M. (1990). La semiótica de Charles S. Peirce. *Signo y Pensamiento* (16), 28 - 46.
- Rivera, A. (2010). Hans Blumenberg: Mito, metáfora absoluta y filosofía política. *Historia del pensamiento moderno* , 4, 145-165.
- Sanabria, H. (1989). *Tradiciones, leyendas y casos de Santa Cruz de la Sierra* (6° ed.). La Paz, Bolivia: Juventud.
- Schulz, C. *Peanuts*. El discurso del cómic. *United Featured Syndicate*.
- Segar, E. *Popeye*. El discurso del cómic. *King Feature Syndicate*.
- Shimose, P. (2004). *Gaspar y su camarilla*. *El Deber: Opinión* .
- Siegel, J., & Shuster, J. *Superman*. *Action Comics*, Estados Unidos.
- Sullivan, P. *Felix the cat*. El discurso del cómic. *King Features Syndicate* .

- Diario Mayor El Deber . (9 de agosto de 2011). Eva Liz, como la primera dama . Recuperado el 14 de agosto de 2013 , de El Deber : <http://www.eldeber.com.bo/nota.php?id=110809103135>
- Dinatale, M., & Gallo, A. (2010). Luz, Cámara... Gobiernen!: Nuevos paradigmas de la comunicación presidencial en América Latina. Buenos Aires : Konrad Adenauer Stiftung.
- Escobar , F. (2008). De la revolución al Pachakuti: El aprendizaje del respeto recíproco entre blancos e indios. Garza Azul.
- Exeni R., J. L. (2005). MediaMorfosis. La Paz, Bolivia: Ediciones Plural.
- Foucault, M. (1978). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Mexico: Siglo XXI editores.
- Foucault, M. (2007). Nacimiento de la Biopolítica. Curso en el College de France (1978-1979). Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica.
- Gordo, V. (2007). El poder de la imagen pública . México : Random House Mondadori.
- Greiner , C. (2010). O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações. Sao Paulo, Brasil : ANNABLUME editora.
- Gutierrez Aguilar , R. (2008). Los ritmos del Pachakuti: Movilización y levantamiento popular en Bolivia (2000-2005) . Buenos Aires, Argentina : Tinta Limón.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collao , C., & Baptista Lucio , P. (2006). Metodología de la investigación. México : McGraw Hill.
- Historia de Bolivia . (s.f.). La crisis del estado. A la sombra del gas (1997-2006). Recuperado el 2014 de octubre de 2013, de Historia de Bolivia: <http://historia.ibolivia.net/node/469>
- Laurencich , F. (2012). El cuerpo-especie y la nuda vida. Un estudio comparativo entre Michel Foucault y Giorgio Agamben. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.
- Lazzarato , M., & Negri, A. (2001). Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad. Rio de Janeiro, Brasil : DP&A Editora.
- Lipovetsky, G. (1990). El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas . Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- López Baralt, M. (1989). El retorno del Inca Rey: Mito y profecía en el mundo andino . La Paz, Bolivia : Hisbol .
- Magariños de Morentin, J. A. (2008). La semiótica de los bordes: apuntes de metodología semiótica . Córdoba, Argentina : Comunicarte .
- Martínez, E. (2008). Ciudadano X, la verdadera historia del evismo (Primera ed.). Santa Cruz de la Sierra , Bolivia : El País .
- Parsons, T. (1999). El sistema social. Madrid, España : Alianza Editorial .
- Patzi Paco , F. (2007). Insurgencia y sumisión: Movimientos sociales e indígenas . Bolivia : Ediciones Yachaywasi.
- Pinto, D., & Navia , R. (2007). Un tal Evo: Biografía no autorizada. Santa Cruz de La Sierra Bolivia: El País .
- Redacción central . (22 de enero de 2006). Evo anuncia en Tiwanaku la nueva era. Los Tiempos.
- Restrepo J., M. (1993). Ser-Signo-Interpretante: Filosofía de la representación del Charles S. Pierce. Bogotá, Colombia: Significantes de Papel.
- Rincón, O. (2004). Comunicación política en América Latina. Recuperado el 14 de agosto de 2013, de Centro de Competencia en Comunicación para América Latina: <http://www.c3fes.net>
- Rodríguez Gomez , G., Gil Flores , J., & García Jimenez , E. (1999). Metodología de la investigación cualitativa. Granada : Ediciones Aljibe.
- Salmón, J. (2013). El espejo indígena: El discurso indigenista en Bolivia 1900-1956. La Paz, Bolivia : Plural Editores .
- Saussure, F., Bally , C., Sechehaye , A., & Riedlinger , A. (1997). Curso de lingüística general . Buenos Aires, Argentina : Editorial Losada .
- Sazbón, J. (1996). Saussure y los fundamentos de la lingüística . Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión .
- Stefanoni, P. (mayo - junio de 2007). Siete preguntas y siete respuestas sobre la Bolivia de Evo Morales. Nueva Sociedad (209), 46 - 65.
- Stefanoni, P. (febrero de 2013). Un nuevo mapa político en Bolivia. Le Monde Diplomatique(164), 10-11.
- Tedesqui, M. (14 de Abril de 2013). Eva Liz y su incómodo rol de ser la hija del presidente. Recuperado el 14 de agosto de 2013, de El Deber: <http://www.eldeber.com.bo/nota.php?id=130413213536>
- Tironi, E., & Cavallo , E. (2007). Comunicación estratégica: Vivir en un mundo de señales. Chile : Taurus .
- Torop, P. (mayo-agosto de 2002). Intersemiosis y traducción intersemiótica. Circuilo, 9(25).
- Torrico Villanueva, E. (2010). Comunicación: de las matrices a los enfoques (Primera ed.). Quito, Ecuador : Quipus.
- Zecchetto, V. (2003). La danza de los signos: nociones de semiótica general. Buenos Aires: La Crujía .

# La profanación de la Imagen de Evo Morales: Análisis de la imagen del Presidente como figura mesiánica y significante flotante a partir de la aparición de Eva Liz Morales

---

The desecration of the image of Evo Morales: Analysis of the President image as a messianic figure and floating signifier due to the appearance of Eva Liz Morales.

**Ma. Camila Alegría Araúz**

Graduada de la Carrera de Comunicación Estratégica y Corporativa

de la Universidad Privada Santa Cruz de la Sierra (UPSA).

Email: [camialegría@outlook.com](mailto:camialegría@outlook.com)

---

## Resumen

El Presidente Evo Morales es una figura pública con un gran peso simbólico y con mucho poder en la política nacional actual, es decir una figura sacra o mesiánica. Su hija Eva Liz se ha convertido, recientemente, en su acompañante en actos públicos, por lo general internacionales. A partir de la aparición en escena de ella, la imagen del Presidente se modifica al ser profanada por el rol paternal que ahora recae en el Primer Mandatario.

A través de una serie de entrevistas a expertos en el tema, y del análisis de notas en medios de comunicación vigentes que sean relevantes se describe el proceso por el cual se consagra y profana dicha figura reestructurando la imagen de Evo Morales; además de la influencia de su hija en tal reestructuración.

Es así como, al pasar por este proceso la imagen del Presidente se entiende como un significante flotante de acuerdo con la teoría de Giorgio Agamben.

Palabras clave: Evo Morales, imagen, profanación, figura mesiánica, significante flotante, Eva Liz Morales.

## Abstract

President Evo Morales is a public figure with great symbolic weight on Boliviansocial imaginary. For different reasons the public figure of the president has been desecrated and sacralized, making of him a messianic symbol. His daughter Eva Liz has recently become his companion in public events, since these appearances, the paternal role given to Morales has reinforced the paternal figure of the president as father of the people.

Through a semiotic analysis, this paper describes the deification and demystificationprocess of the political figure of Evo Morales, before and after Eva Liz appearances identifying the symbolic impact of these appearances.

Key words: Evo Morales, Eva Liz morales, image, deification, demystification, messianic figure, floating signifiers

Enviado: 30 de agosto de 2015

Aprobado: 9 de noviembre de 2015

## Introducción

En la política, es común ver a candidatos y políticos presentarse en público junto a una acompañante femenina, generalmente su esposa, o con toda su familia. Esto para mostrar el apoyo familiar que recibe, y crear empatía con las personas que lo perciben como alguien más cercano.

En el caso de los presidentes, es la Primera Dama quien los acompaña, pero existen ciertos casos en Latinoamérica como el de Menem en Argentina, Chávez en Venezuela y Fujimori en Perú, en los cuales después del divorcio del presidente, las hijas de los mismos asumieron el rol que antes tenían sus madres.

En Bolivia, Morales comenzó su presidencia sin figura femenina que lo acompañe, a veces lo acompañaba su hermana pero no siempre. En algún momento comenzó a aparecer acompañado por su hija Eva Liz, lo que generó rumores de que ella asumiría el rol de Primera Dama, cosa que no sucedió, pero que mitigó rumores existentes que lo calificaban de solterón o machista.

De esta manera, se analizará el cambio existente utilizando una metáfora religiosa en la que el término “profanación” determina una desestructuración de signo y, en este caso, la posterior reestructuración del mismo.

## Antecedentes

Para entender un poco mejor el fenómeno vamos a seguir una línea de tiempo que comienza 1994 con el nacimiento de Eva Liz Morales Alvarado, quien no es reconocida por Evo Morales como hija legítima suya. El 2002, cuando Evo Morales ya era diputado y después de un juicio de 5 años, Evo Morales reconoce a Eva Liz como su hija y se le asigna una manutención de 150USD mensuales. El 2005 se realizan elecciones presidenciales y Evo Morales se convierte, no sólo en el primer presidente indígena de Bolivia, sino también en el primer presidente en ganar elecciones con más del 50% de los votos. Posteriormente en 2006 Evo Morales asume el poder como mandatario y con su llegada comienza una serie de cambios en el país,

incluyendo la nueva Constitución Política del Estado. Es por esto que Morales ha sido un presidente rodeado de bastante controversia, con una relación conflictiva con los medios de comunicación y a pesar de la cual Evo se convierte en vedette de los mismos siendo sus más pequeñas acciones noticia y espectáculo. El 2008, en la cumbre del MERCOSUR, Evo Morales va acompañado por su hija Eva Liz, y ella no vuelve aparecer hasta el 2009 en su fiesta de 15 años. A partir de esto, se comienza a ver cada vez más a Eva Liz como acompañante de su padre, y se ve una evolución en la relación de padre e hija, lo que lleva a que el año 2011 surja el rumor de que es la Primera Dama de Bolivia, rumor que es desmentido luego. Así Eva Liz comienza a tener apariciones cada vez más frecuentes y a ganar protagonismo en la política nacional.

La figura del Presidente Evo Morales es reestructurada el cambio de estatus en base al rol de padre a partir de la irrupción pública de su hija Eva Liz Morales.

Evidenciar el cambio de estatus del presidente Evo Morales como significante flotante a partir de su cambio de rol como padre de familia en base a la relación con su hija Eva Liz Morales.

## Metodología

El método elegido es la semiótica, que es la ciencia que estudia los signos en los hechos humanos. Su origen se remonta a Saussure, quien la estudia desde la lingüística, y a Pierce quien la estudia desde la lógica filosófica. Ambos estudios se unifican posteriormente en uno solo. Para Foucault la semiótica determina relaciones simbólicas de estatus que dan lugar al biopoder.

De acuerdo con este concepto, un emprendedor político se convierte en ejecutor de la biopolítica, y legitima su poder a través de actos simbólicos que construyen su realidad, y lo llevan de la esfera humana a la esfera sagrada utilizando la comunicación como dispositivo consagrador. Una vez en esta esfera sus acciones estabilizan y reestructuran al estado y toda acción que modifique la imagen de este emprendedor

se puede decir que lo profana.

Para aplicar el método a este caso en particular, se buscará evidenciar a Eva Liz como cuerpo medio utilizado como dispositivo contaminador de la imagen de Evo Morales, demostrando que su irrupción pública profana a Morales al asignarle el rol de padre y restituyéndola a la esfera del poder al mejorar su imagen pública, determinando así la imagen pública de Morales como un significante flotante.

El enfoque elegido para la tesis es el funcional estructuralismo que entiende a la sociedad como un organismo colectivo, que tiene una armonía de estructura y funciones entre sus partes y el ambiente que las alberga. La atención de esta teoría se centra en la existencia y subsistencia de la sociedad, y en la función estabilizadora de la relación entre sus elementos.

En cuanto al soporte teórico, el estudio se apoya en la teoría del biopoder propuesta por Foucault y desarrollada por Agamben, además de resaltar la importancia del espectáculo dentro de la farandulización de la política y la fuerza que tiene el indigenismo en Bolivia, y particularmente en este caso.

## Resultados

Si se comienza analizando a Evo Morales Ayma, él nace como hijo de campesinos en la localidad de Orinoca, en Oruro. Comienza su ascenso político como líder sindical de los coccaleros, y llega a ser diputado para, posteriormente, convertirse en Presidente de la entonces República de Bolivia. Se lo puede definir como un líder carismático y neo-populista de acuerdo a Max Webber; y, como mencionamos antes, gracias a la fuerte plataforma mediática que le permite legitimizar su liderazgo, es un emprendedor político. Es decir, construye la realidad a través de medios que legitimen su liderazgo a partir de la comunicación y da paso a un nuevo orden capitalista.

Podemos concluir, entonces, que Evo Morales comienza su carrera política como una figura completamente humana.

Si se tiene en cuenta que Morales es, en un principio, humano, tiene que haber un momento que lo consagre, de manera tal que se haga evidente el paso de la esfera humana a la esfera del poder. Este momento se da en el acto de posesión del 22 de enero de 2006 cuando iba a comenzar su primer mandato como Presidente. Este acto, tiene un peso simbólico muy importante, ya que no es sólo el momento en el que Morales asume el poder, sino que es el momento que se apropia del mito del Inkarrí para darle legitimidad a su mandato. Los elementos más importantes de este acto son: El haber sido hecho en el tempo de Kalasasaya, en Tihuanaco; el hecho de que haya utilizado un unku rojo y un Chuku tradicional de jinetas rojas y amarillas, ambas piezas de vestimenta reservadas al uso del Inka en la época precolombina, y el hecho de estar acompañado por sacerdotes vestidos de blanco.

Además de estos elementos, tenemos la práctica de un rito de gratitud a Inti en la cumbre de Akapana, seguido por un rito a la Pachamama y la entrega de un báculo labrado en oro y plata, adornado con joyas preciosas.

Es evidente así el cambio que sufre la imagen de Evo Morales luego de este ritual que lo consagra. Pasa de ser un campesino y líder sindical, criticado por machista y padre irresponsable al no haber reconocido en un principio a sus hijos, a ser una figura mesiánica indigenista que encarna a Inkarrí, a tener una figura importante caracterizada por el culto a su personalidad, consagrado desde lo comunicacional por la propia sociedad y ejemplo claro de lo que es un emprendedor político. Tanto así que, en su acto de consagración, las personas lo saludaron con el grito de Qhallalla al nuevo Pachakuti de acuerdo al periódico Los Tiempos.

Por su parte, Eva Liz Morales nace en 1994, pero no es reconocida como hija del Presidente hasta el 2002. El 2009 festeja sus quince años y lo hace usando un vestido decorado con cruces andinas y otros elementos de la cosmovisión andina. A partir de esto comienza a hacer apariciones esporádicas con su padre, siempre vistiendo a la usanza occidental.

Al ser un organismo biológico impregnado en cultura,

Eva Liz es un cuerpo medio de acuerdo a la base teórica y a la definición de Christine Greiner.

Este cuerpo medio, otorga el rol de padre a Evo Morales, un rol humano, cercano y con el que la mayoría de los hombres se pueden identificar. Es así que este rol profana a Evo Morales la figura mítica, y esto se hace evidente con los siguientes titulares de notas que hacen alusión al rol familiar del Presidente: “Eva Liz y su incómodo rol de ser la hija del presidente”, La nueva Morales viste de chanel, “Hija de Evo Morales forma parte de la comunidad virtual de Twitter”,etc.

Al causar esta acción, podemos identificar a Eva Liz como un dispositivo modificador de la imagen de su padre.

Al mismo tiempo que lo profana, la aparición de Eva Liz funciona como un dispositivo restaurador, ya que algunos de los cambios que genera son positivos para Morales. Por ejemplo su fanpage de Facebook, podemos ver que actualmente cuenta con más de 18.000 likes, eso es 6.000 likes más que al momento de terminar la tesis. Podemos ver que tanto la foto de perfil como la de portada muestran a Evo Morales, en una mostrando el rol familiar del mismo y en la otra en un acto oficial cargado de simbolismo indígena.

Esta página existe desde el año 2013, cuenta con 41 actualizaciones que incluyen más de 60 fotografías. Más de la mitad de las fotos de portada de la página son del Presidente Morales, y se incluye un video de ella en julio de 2013 en una conferencia que hace en Chile sobre los cambios y reformas que Morales hizo en el país como mandatario.

El Twitter de ella puede considerarse una página de propaganda para su padre. Actualmente tiene 6.180 seguidores, número que apenas llegaba a 3.000 en el momento de la tesis, lo que nos demuestra que ella está ganando popularidad y reconocimiento en la sociedad. De nuevo, vemos las fotos que muestran a Morales como padre de familia, una que incluso incluye al hermano de Eva Liz, Alvaro.

La página tiene 669 tweets, de los cuales 70 incluyen fotos o videos. El 2013, recién comienza a emi-

tir opinión ideológica. En la diapositiva podemos ver algunos tweets que destacan y hacen evidente esta restauración. El primero, que dice “mi papá mi gran deportista” muestra cercanía con Morales, lo que deja como buen padre. El segundo, hace alusión a la muerte de Chávez. Podemos ver que no está muy bien escrito, y sin embargo los posts que siguen muestran una ortografía y gramática impecables, hecho mencionado por El Deber en una nota de prensa. Constantemente se refiere a su padre como “Mi comandante”, que es el título que llevaban tanto Chávez en Venezuela como el Che Guevara, lo que da a entender que Evo Morales es el sucesor de ellos en la revolución de izquierda de América Latina.

Pero el post más interesante es uno que dice “Mi papá está casado con Bolivia”. Esto alude a la idea de que Evo Morales es padre de los bolivianos, idea que él había planteado alguna vez, y lo asciende literalmente al estado de dios y guía espiritual de los bolivianos.

Después de analizar todo esto, y ver los momentos y maneras en las que Morales pasa de una esfera a otra, podemos decir que es un significante flotante.

Dentro de las entrevistas realizadas, salieron ciertos puntos que se destacan más allá de los acuerdos o desacuerdos que los entrevistados puedan tener:

- La mayoría está de acuerdo en que la aparición de Eva Liz es un modificador de la imagen de su padre.
- La mayoría está de acuerdo en que en una sociedad conservadora como la nuestra, la falta de paternidad o apego familiar es motivo de críticas.
- Hay bastante desacuerdo en si existe un uso comunicacional consciente de esta imagen por parte del gobierno.
- Todos notan que Eva Liz viste siguiendo tendencias occidentales y que se ve una evolución protocolar, incluso se menciona el hecho de que asista a una universidad privada.
- Todos están de acuerdo con que Morales es un emprendedor político.
- Todos mencionan lo poco que aparece en medios tradicionales de comunicación, pero se hace mención a su participación en el internet.

- Existe una gran tendencia a ver la imagen de Eva Liz como apoyo y complemento a la imagen de Evo Morales.

## Conclusiones

En cuanto a los elementos simbólicos que construyen la imagen del presidente: Evo Morales es un líder carismático, neo-populista, con una fuerte plataforma en medios de comunicación. El peso simbólico de su imagen recae en su carácter de líder o mesías indigenista que nace en la ceremonia de 2006 que lo asocia a la idea de Inkarrí, símbolo que adopta como parte de su persona, consagrándolo en la esfera del poder. Si bien es sacro, tiene por otro lado connotaciones negativas de solterón, fiestero o mujeriego en una sociedad conservadora.

En cuanto a cómo se profana la imagen del Presidente, podemos decir que al existir una traducción que le otorga el rol de padre, restaura fallas culturales en la estructura de la imagen de Morales, tanto simbólica como literalmente. Una de estas falencias son la falta de apego a la familia y su carácter machista y mitiga el hecho de ser indígena, que si bien no es una falla, le ha impedido ganarse a ciertos sectores sociales. Además, él muestra arrepentimiento por el abandono previo, cosa que lo humaniza más.

Para la restauración tenemos que la compañía y el apoyo de Eva Liz corrigen las falencias en la imagen de su padre. Eva Liz viste con ropa a la moda occidental y asiste a una universidad privada, sin embargo utiliza elementos sutiles que la asocian con la imagen indigenista de su padre. Ella hace énfasis en la idea de que Evo Morales está casado con Bolivia, reafirmando la idea de que es el padre de los bolivianos, líder espiritual y figura sagrada, además Eva Liz tiene llegada a sectores a los que su padre no, en especial en internet.

Entonces, tenemos que existe movimiento entre esferas para ambas figuras. La relación funciona como un dispositivo en sí mismo que genera una acción política desestructuradora y reestructuradora de la imagen inicial para ambos. Existe la posibilidad de que sea parte de una estrategia política, sin embargo en mi

tesis no lo pude probar, lo que sí pudimos ver es que Eva Liz apoya la campaña política del Presidente constantemente vía redes sociales, y vimos que este año se mencionó la posibilidad de que ella sea la sucesora política de su padre, así haya sido una opinión personal, muestra la importancia que está ganando Eva Liz en la política nacional.

## Bibliografía

- Abreu Sojo, I. (marzo de 2001): Líderes, imagen pública y medios de comunicación social. *Revista Latina de Comunicación Social* (39). Recuperado el 3 de septiembre de 2013, de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/2001/latina39mar/111iabreu.htm>
- Agamben, G. (2007). *Homo Sacer II. Estado de Excepción*. Buenos Aires, Argentina : Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (1998). *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda* The desecration of the image of Evo Morales: Analysis of the President image as a messianic figure and floating signifier due to the appearance of Eva Liz Morales. *vida*. Valencia : Pre-Textos .
- Agamben, G. (1999). *Homo Sacer III. Lo que queda de Auschwitz; el archivo y el testigo*. Valencia : Pre-Textos .
- Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2007). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ANF. (02 de abril de 2013). *Diputado dice que hija de Evo asume funciones de Primera Dama en viajes al exterior*. Recuperado el 10 de septiembre de 2013, de *La Razón* : [http://www.la-razon.com/nacional/Diputado-Evo-funciones-Primera-Dama\\_0\\_1807619309.html](http://www.la-razon.com/nacional/Diputado-Evo-funciones-Primera-Dama_0_1807619309.html)
- Aparici, R., García Mantilla, A., Fernández Baena, J., & Osuna Acedo, S. (2006). *La imagen: análisis y representación de la realidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, España: Paidós.
- Barrantes Echevarría, R. (1999). *Investigación: un camino al conocimiento. Un enfoque cualitativo y cuantitativo* (Primera ed.). San José, Costa Rica: Editorial EUNED.
- Deborg, G., & Pardo, J. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- Torrico, E. (2010). Comunicación: De las matrices a los enfoques. Quito, Ecuador: Ediciones Ciespal.
- Vizcarra, F. (2002). Premisas y conceptos básicos en la sociología de Pierre Bourdieu. Estudios sobre las culturas contemporáneas , 55 - 68.
- Waldmann, A. (2008). El hábitus cambia (1° ed.). Santa Cruz de la Sierra, Bolivia: El País.
- Zapata, D. (2011). El espíritu cultural cruceño: Hibridación y espacios comunes de la identidad cruceña en el siglo XXI. En C. Gúzman, D. Zapata,  
F. Pando, & R. Ferreira , Desentrañando la identidad cruceña (págs. 57-79). Santa Cruz, Bolivia: La Hoguera.
- Zecchetto, V. (2002). La Danza de los signos: Nociones de Semiótica General (1°ed.). Quito, Ecuador: Abya - Yala.

# Creatividad, invención e innovación

---

## Creativity, invention and innovation

### Joan Costa PdH

Director de Joan Costa Institute

Email: joancostasola@gmail.com, jci@joancostainstitute.com.

*“¿Qué es el hombre? En su nobleza  
intelectual, es un ser que inventa”.*

*Gaston Bachelard*

---

### Resumen

La creatividad es una aptitud de la inteligencia y de la imaginación en la que se incluye la capacidad de crear. La creatividad no es una creación libre, lúdica, gratuita: está supeditada a un brief o pliego de condiciones técnicas, y éste a su vez lo está a unos objetivos predeterminados por alguien que es ajeno a lo que será creado y a su creador. Para la invención, la creación y el descubrimiento no hay recetas, porque su campo es el de la imaginación y la fantasía. No es lo mismo para la creatividad.

### Palabras clave

Creatividad; innovación; combinatoria; invención; fenomenología.

### Abstract

Creativity is an ability of intelligence and imagination in which the ability to create is included. Creativity is not a free, fun, without cost creation: it is subject of brief or technical specifications, and this in turn is predetermined by someone who is external to what will be created and its creator. For invention, creation and discovery have no recipes, because its field is the imagination and fantasy. It is not the same for creativity.

### Key-words

Crativity, innovation, invention, combinatorics, phenomenology.

## El juego combinatorio

La verdadera dinámica de la cultura es la innovación, la invención, el descubrimiento, el mestizaje (Popper) y la combinatoria (Llull). Estos términos, que no son sinónimos, indican diferentes aspectos de la idea general de “innovación”. Mestizaje y combinatoria, siendo acciones diferentes, tienen una raíz común. Para Popper, el mestizaje cultural es fuente de innovación y enriquecimiento de las ideas. Para Llull, la combinatoria es la potencia para la fecundación de las ideas.

No hay creación pura, en el sentido trascendente del término. Es decir, que no hay acto que consista en hacer cualquier cosa nueva a partir de la nada. Pero sí a partir de la mente, las ideas.

Toda innovación es la puesta en obra de una relación entre cosas que antes no habían sido interrelacionadas. “El juego combinatorio parece ser la característica esencial del pensamiento creador” (Einstein). En nuestra concepción pragmática es corriente referirnos a la “combinatoria”, no sólo en la creatividad aplicada, sino también en la creación científica, en el arte permutacional al ordenador, en música experimental, en cibernética o en economía. Pero la idea de combinatoria, en el sentido de la heurística o ciencia del descubrimiento, que hoy damos a este término, tiene sus raíces históricas en un ilustre precursor: el teólogo mallorquín Ramon Llull, a quien se reconoce mundialmente como el “padre de la combinatoria” en su esfuerzo por realizar este mito de la humanidad: la máquina de inventar.

Llull fue uno de los primeros en presentir vagamente la potencia de una mecanización de la lógica, susceptible de superar las capacidades de la mente humana y descubrir que la lógica podía ser “permutacional”. En otro lugar habíamos escrito que “ya en su *Ars Magna* (1308), Llull había intentado combinar entre sí los conceptos de las virtudes teologales, haciendo aparecer la totalidad de las combinaciones posibles. Llull se servía en esta exploración combinatoria, de su artilugio que consistía en la superposición de tres círculos giratorios representando cada uno de ellos los elementos fundamentales. La rotación de estos círcu-

los ponía así en relación, por la combinatoria, los conceptos variables inscritos en los discos. Esta especie de “máquina silogística” la aplicó Llull al discurso sobre las virtudes, pero su auténtico valor metodológico está en el descubrimiento combinatorio”.

Las estructuras de confrontación establecidas por Llull servirían más tarde a los alquimistas como una tabla de combinaciones de diferentes cuerpos simples. Leibniz, a la búsqueda de un lenguaje universal (¿una moderna piedra filosofal?), se interesó por este proceso en su obra monumental *De arte combinatoria*.

## Sobre la Innovación

La Innovación es una actividad global y abarcativa que posee diferentes variaciones. Éstas son la Creación, el Descubrimiento, la Invención y la Creatividad. Podemos pensar en una creación a partir de la imaginación y la fantasía (Mozart, Cervantes), un descubrimiento de algo preexistente pero que era ignorado (Darwin, Colón), una invención, la materialización de algo que antes no existía (Watt, Edison). La Innovación posee varios rostros. Para la invención, la creación y el descubrimiento no hay recetas. La creatividad es otra cosa. Está ligada a la productividad industrial. Es una creatividad acelerada, que Moreno observó con sus estudios sociométricos, con los que medía la cantidad de las relaciones entre la gente y los grupos de trabajo, la fuerza de los líderes y los efectos de liderazgo. (Prólogo al libro de Caude y Moles, *Creatividad y métodos de innovación*, 1977).

En general, lo que entendemos por “creatividad” resulta ser, simplemente, una actividad aplicada que llamamos creatividad variacional, donde lo esencial permanece y lo que varía son las formas de lo que ya era perfecto (el reloj Swatch o los pictogramas de los Juegos Olímpicos de Barcelona 1992, versión falsamente “gestual” o “espontánea” del modelo creado por Otl Aicher, una auténtica y perfecta creación original).

La creatividad, pues, no es una creación libre, lúdica, gratuita. Está supeditada a un brief o pliego de condiciones técnicas, y éste a su vez lo está a unos objetivos. Los cuales han sido predeterminados por alguien que

es ajeno a lo que será creado y a su creador. Justo lo contrario de lo que hacían los innovadores como Xenakis, Van Gogh, los dadaístas, Markoff o Einstein.

## Tecnología de la creatividad

Hemos dicho que para la invención, la creación y el descubrimiento no hay recetas, porque su campo es el de la imaginación y la fantasía. No es lo mismo para la creatividad.

La actividad creativa tiene una base teórica o metodológica, operacional, que es intrínseco a su carácter productivo, ligado a la economía. En la actualidad se designa con este término un conjunto de técnicas y métodos practicados por pequeños grupos, y tienen como finalidad estimular la imaginación creadora y ayudarles a producir el mayor número posible de ideas sobre un tema dado. Sin embargo, la cantidad no es lo más importante. El problema de la creatividad no es la capacidad de producir cien ideas originales, sino saber cuál es la mejor.

Estas técnicas y métodos son numerosos, bien conocidos, y constituyen recetas diversas que designamos con palabras como brainstorming, heurística, invéntica, creática, problem-solving, las matrices combinatorias, la “tritadora”, el heuridrama, la sinéctica y una serie de métodos que son reagrupados en categorías, como “analógicos”, “antitéticos”, “aleatorios”, “listings”, “dimensionales”, “lingüísticos” y “críticos”, entre los grandes métodos.

Comentario aparte requiere el “pensamiento lateral” y su verdadero creador, Paul Souriau, quien mucho antes que Edward de Bono propuso el “pensamiento marginal”. La misma idea con otro nombre: “Para pensar diferentemente hay que pensar al margen”.

## Creatividad de grupo y creatividad anónima

Hemos citado la creatividad de grupo. Pero existe también una creatividad individual y una creatividad global anónima. ¿Cómo apreciar la creatividad indi-

vidual, aquélla del ya casi desaparecido inventor solitario? Podemos tomar como referencia el número de patentes de invención o de publicaciones originales, pero entonces habría que situar a Lord Kelvin (William Thomson, Creatividad, invención e innovación 4 1824-1907) con sus 400 patentes, por encima de James Watt (1736-1819) con sus ¡3 patentes! (Ambos fallecidos a la misma edad).

La creatividad de grupo es hoy predominante en los laboratorios, centros de investigación científica y tecnológica, y en departamentos específicos de las organizaciones. Ellos han reemplazado al inventor individual que antiguamente costaba incluso la realización de su propio invento: el investigador autónomo, sustituido ahora por el grupo creativo a sueldo y con un reconocido status social. La creatividad de grupo es un fenómeno del siglo XX, una generalización de la lógica industrial de la fragmentación del trabajo y la alta especialización, que predomina en todos los órdenes de la sociedad.

La creatividad global anónima es una creatividad social, es decir, no profesional. Las colectividades humanas gozan de una capacidad por modificar el entorno, transformarlo, elaborar y transmitir modelos nuevos.

## Hacia una fenomenología de la innovación

¿Cómo piensa la mente cuando crea? Muchos han sido los interesados en poder saber de qué modo surgen en la mente las grandes ideas. Pero los obstáculos que lo impiden son grandes. En parte son causa de las limitaciones propias del lenguaje. Y en gran medida, en la falta de voluntad, o de capacidad, para revelar tales experiencias personales.

Los pensamientos -las trayectorias de la ideación- terminan por permanecer estrechamente condicionados, modelados por el lenguaje, que a su vez es almacén de conceptos imaginarios y de modos, aunque sólo sean gramaticales, de ensamblado. “El pensamiento no puede ser más preciso que la lengua de la que se sirve” y Wittgenstein añadía: “El límite de mi pensamiento

son los límites de mi lenguaje”.

Aún con estas dificultades, Leibniz afirmaba: “Hay una cosa más importante que los más bellos descubrimientos, es el conocimiento del método por el que éstos se hicieron”. Paul Valéry piensa en la misma línea; en su Introducción al Método de Leonardo da Vinci, declara: “Muchos de los errores que vician las apreciaciones hechas sobre las obras humanas, son debidos a un singular olvido de su gestión” (...) “Y aunque demasiado pocos autores han tenido el coraje de decir cómo han conseguido construir su obra, lo que creo es que ni siquiera hay muchos que se hayan arriesgado a saberlo”.

Picasso apenas da pistas, contrariamente a lo que hace la mayoría, él sorprendía con esta aparente paradoja: “Primero encuentro, después busco”. Albert Einstein, privilegiaba la imaginación: “La imaginación es más importante que la inteligencia”.

Gaston Berger pensaba lo mismo: “La virtud suprema es la imaginación, que no es en absoluto el juego deslabazado de imágenes mentales, sino esta disposición de la inteligencia que rechaza dejarse encasillar, que considera que Creatividad, invención e innovación 5 nada es nunca completamente conseguido y que todo debe ser siempre cuestionado”.

La encuesta llevada a cabo en los EE. UU. Por Jacques Hadamard sobre los métodos de trabajo de los matemáticos conduce a la conclusión sorprendente de que salvo dos excepciones, los matemáticos consultados no pensaban ni en palabras ni en signos algebraicos. Recurrían a imágenes principalmente visuales.

Einstein lo confirmaba con su experiencia: “No creo que las palabras del lenguaje, hablado o escrito, jueguen el menor rol en el mecanismo de mi pensamiento, que se apoya en imágenes más o menos claras de tipo visual y a veces muscular”.

Mozart era más vehemente: “Se inicia entonces en mi mente la elaboración en superficie y en profundidad. Y como quiera que ahora tengo conciencia de lo que deseo, la idea que fermenta en el fondo ya no me abandonará nunca. La idea asciende, empuja; oigo y veo la imagen en todo su desarrollo, se yergue en mi cerebro como un chorro de metal fundido y ya no me queda más que plasmarla por escrito, en cuanto disponga de tiempo. Me preguntáis de dónde saco mis ideas. No puedo decirlo con toda certeza, pues surgen sin haberlas evocado, por etapas, o de manera inmediata. Podría atraparlas con mis manos en plena naturaleza”.

El mejor análisis de la actitud creativa ha sido hecho no por un psicólogo, sino por un filósofo, Gaston Bachelard en *Le Nouvel Esprit scientifique* (1946) y *La Philosophie du non* (1950). Él definió la “imaginación creadora” como polémica y marginal (en el momento en que escribía eso, la palabra creatividad no existía, o apenas). Por una parte, la creatividad dice “no” a las soluciones actuales. Por otra parte, la creatividad es marginal, en el sentido que resulta de una libertad que uno se da a sí mismo o a otros de “pensar al lado”: Bachelard llama a esta actitud la “filosofía del ¿por qué no?”.

Arthur Koestler miraba más lejos: “Las etapas sucesivas del proceso del descubrimiento, según el esquema de Helmholtz y Wallas son: preparación consciente – incubación inconsciente – iluminación – verificación y consolidación. Pero mientras que a la escala del individuo este proceso acaba en la última etapa, a la escala de la historia el último estadio de un ciclo se confunde con el primero del ciclo siguiente”.

Whitehead está contra el sentido común: “En el pensamiento creador, el sentido común es un mal maestro: su único criterio de juicio es que las ideas nuevas deben parecerse a las antiguas; él actúa así para destruir la originalidad”.

# Mochileros por Sudamérica

---

## Backpackers through South America



### Reyes Lulu Zhu Hoang

lulureyes\_94@hotmail.com

Estudiante del último año en el grado de Publicidad y Relaciones Públicas en la Universidad del País Vasco, Bizkaia, España (2011 – 2016) de intercambio en la UPSA el año 2014.

---

### Resumen

Los mochileros por Sudamérica son una comunidad viajera y un fenómeno social en auge desde hace unos pocos años. Son jóvenes que buscan la felicidad y la libertad alejados del sistema capitalista de hoy día para vivir de una forma más sencilla. Malabaristas, músicos, artesanos, poetas, pintores, etc., se sustentan trabajando en las calles de la ciudad. Plantean un mismo discurso cultural, artístico y de fraternidad con valores y hábitos similares. Los mochileros se rebelan y buscan un estilo de vida alternativo que les otorgue mayor libertad.

### Palabras clave

Mochileros, comunidad, viajar, cultura, arte, vida.

### Summary

The backpackers through South America are a traveler community and a social phenomenon booming since a few years ago. They are young people who seek happiness and freedom far away from the capitalism to live more easily. Jugglers, musicians, artisans, poets, painters..., maintain themselves working in the streets of the city. They propose a cultural, artistic and fraternity speech with similar habits and values. The backpackers rebel and try to find an alternative lifestyle which can give them wings to fly.

### Key-words

Backpackers, community, travelling, culture, art, life.

Fecha: 20 de septiembre de 2015

## Buscadores de la felicidad

En la actualidad, miles de personas recorren el mundo viajando de una forma diferente. Una buena mochila, un mapa y algo de ropa es todo lo que necesitan para comenzar la aventura. Entusiastas de las culturas del mundo, de la naturaleza, artistas callejeros, buscadores de la felicidad, vividores de la vida, o lo que es lo mismo: malabaristas, artesanos o músicos.

*“Latinoamérica abrió mis horizontes de una forma increíble”.*

El fenómeno que se analiza a continuación es el de los mochileros que viajan por Sudamérica trabajando en la calle. En julio de 2015, llegué a un nuevo continente, a un nuevo país, lleno de diversidades culturales y contrastes. Me quise empapar de los pies a la cabeza de la esencia de Bolivia, y empecé a conocerla por mi propia cuenta; caminando y charlando con la gente local. De esta manera, me topé por primera vez con un mochilero en los semáforos de la ciudad. Y después de tan solo dos semanas en Santa Cruz, me sorprendía a mí misma invitádole al sofá de mi nueva casa. La vida que llevaba, la forma de financiarse, los malabares... todo me resultó fascinante. Desde aquel primer chico, empezamos a acoger a más viajeros en casa; conociéndolos en la calle y a través de la red social Couchsurfing<sup>1</sup> hasta hoy. Ya he perdido la cuenta de todos los mochileros que han pasado por casa, pero me acuerdo de todos y cada uno de ellos.

Mucho más tarde, cinco meses después para ser exactos, pasé de no saber nada a quererlo todo. Y comencé mi viaje de mochilero por Sudamérica experimentado, por primera vez, el trabajo en la calle y la supervivencia del día a día. ¡Sí, es posible viajar de esta forma; y nunca he sido tan feliz! Latinoamérica abrió mis horizontes de una forma increíble.

Es por ello que la investigación se lleva a cabo desde la propia experiencia como partícipe del grupo.

## Definiendo la cultura del mochilero

El objetivo primordial de la investigación fue la de definir la cultura del mochilero en Sudamérica.

Y para cumplir con ese objetivo, antes se plantea resolver otros como: Determinar los diferentes tipos de mochileros, establecer sus costumbres y rutinas en el día a día, identificar los motivos por los que deciden viajar de esta forma, identificar su indumentaria y lenguaje verbal, definir dónde duermen, dónde comen, en que medios de transporte viajan; y por último, definir los sentimientos que les genera viajar de esta forma.

La investigación se lleva a cabo durante dos semanas en diferentes localizaciones y con diversos mochileros en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. La forma de entrar en contacto con ellos se realiza mediante dos vías: la primera, mediante amigos mochileros que han llegado a la ciudad; y la segunda, mediante un recorrido a pie y en micro por el parque urbano y el segundo anillo.

---

<sup>1</sup> Couchsurfing conecta viajeros, a través de una red social mundial, que quieren conocer de una manera alternativa los diferentes países a los que viajan con la gente local.

## ¿Por qué viajar?



*Imagen n°2, Autostop carretera hacia Samaipata, Bolivia*

Antes de venir a Sudamérica oí, alguna vez, que alguien viajó de esta forma; leí algún artículo por internet; o alguien me contó que X conocía a Y que conocía a Z que conocía a V que vendía pulseras en este continente y que así podía comer, dormir y seguir viajando. Pero siempre pensé que esas personas se encontrarían en algún lugar fuera de este planeta, en algún libro utópico, o que debían ser algo fuera de lo normal, dotados de una súper-inteligencia o súper-fuerza. Pero no, son personas normales, ciudadanos del mundo que viven del arte y la creatividad. Llegados a este punto, la investigación se sumerge de lleno para asentar las bases teóricas sobre este fenómeno social.

Como punto de partida se formula la siguiente pregunta: **¿qué es lo que le lleva al ser humano a viajar?** Y en segundo lugar, **¿por qué viajar de esta forma?** Para poder profundizar en nuestro objeto de estudio

y preguntarnos después: **¿desde cuándo existe este fenómeno?, ¿desde hace años o es algo nuevo?, ¿cómo y por qué se ha ido desarrollando?, ¿se seguirá dando por mucho más, tomará otra forma o terminará desapareciendo?**

A continuación, se exponen las posibles respuestas a estas preguntas.

Para responder a la primera pregunta: **¿Qué es lo que le lleva al ser humano a viajar?** se toma como referencia las teorías que nos presenta Christian O. Wonge (2007) en el artículo Razones para Viajar de la revista de filosofía Factótum.

### Teorías de la evasión

Según este tipo de teorías el significado de un viaje reside en la huida del mundo cotidiano, que a su vez se presenta como gris y de escaso valor, dominado por la monotonía de un trabajo poco estimado. En el anhelo de escapar del propio tiempo y del propio ambiente, en la desviación con respecto a lo cotidiano y en la aspiración hacia lo nuevo es lo que crea la fascinación del viaje.

### Inclinaciones a viajar

En estas teorías se recurre a motivaciones atávicas. Migración y nomadismo, así como el ímpetu por descubrir, son de acuerdo a estas teorías impulsos elementales del hombre que se manifiestan mediante el viaje. Componentes socioeconómicos no son apenas considerados.

Viajar... hay muchas formas de viajar y muchos tipos de viajeros con inquietudes y propósitos diferentes. Entre la gran variedad de viajeros, están los mochileros. Pero también hay mochileros de muchas clases. Este estudio antropológico se centra en los mochileros que trabajan en la calle y más concretamente, en Sudamérica. Un fenómeno social muy concreto del que se encuentra muy pocos resultados, o más bien ninguno; lleva a la conclusión de que es algo relativamente nuevo y creciente que aún no se ha investigado. Las razo-

nes de este hecho podrían ser diversas: primera, que no es un grupo social atrayente para los departamentos de Turismo debido a su bajo presupuesto, la forma de viaje...; segundo, son personas a las que, en muchas ocasiones, se les tiene temor; y tercero, proyectan una supuesta imagen (preconcebida) en las ciudades que muchos gobiernos no quieren para su país.

Entonces, **¿Por qué viajar de esta forma?** Según James Clifford (1945), historiador y antropólogo de la Universidad de California, viajar es parte del “nuevo orden de movilidad del mundo”.

La sociedad como unidad, es más inquieta y móvil en contraposición de las normas establecidas. Uno de los símbolos culturales de este mundo más móvil es el mochilero. Los mochileros se pueden encontrar en cualquier parte del mundo, desde remotos pueblos de Bangkok hasta el centro de París. **El mochilero representa una forma idealizada de viajar que quiere liberarse de la industria moderna del turismo.** Cruza las fronteras y barreras convencionales para buscar lo diferente; para buscar su propia sensación de libertad en las rutas no planeadas, el tiempo infinito y el equipaje ligero.

Pero... **¿Desde cuándo?**

Fue desde los años 60, cuando este fenómeno social comenzó a estudiarse en mayor profundidad y en 1990 cuando la palabra backpacker (mochilero en inglés) fue por primera vez aceptada académicamente (Pearce, 1990). En este contexto, Erick Cohen (1973) realiza una descripción del mochilero que se asemeja, en gran medida, al grupo de personas que se está analizando.

Desde la perspectiva de Cohen, los mochileros fueron considerados, en principio, herederos del movimiento hippie y de los movimientos estudiantiles de los años 60, con los que coincidían en su búsqueda de autenticidad, independencia, huida del materialismo y agrupación en torno a enclaves específicos. En este sentido, interpretó su viaje como una alienación respecto a la sociedad de origen y una búsqueda de lo auténtico fuera de la misma.

Los mochileros por Sudamérica no son herederos del movimiento hippie o de movimientos estudiantiles de los 60, pero sí son herederos de una sociedad capita-

lista, imperialista y consumista de la que, como tiempo atrás, se quieren desligar. No se sabe con exactitud desde cuándo o dónde surgió. Pero todo apunta a que es algo reciente, muy probablemente desde los 90, y en constante crecimiento. Y que pudo surgir en Latinoamérica, donde también está más extendido; ya que para otros continentes es algo muy desconocido.

Por último, **¿cómo y por qué se ha ido desarrollando? ¿Se seguirá dando por mucho más, tomará otra forma o terminará desapareciendo?**

En este apartado, cabe mencionar tres aspectos imprescindibles que a continuación se irán desarrollando: la felicidad, el arte, la globalización y el sistema capitalista.

## Felicidad

Hace veintitrés siglos, Aristóteles llegó a la conclusión de que lo que buscan los hombres y las mujeres, más que cualquier otra cosa es la felicidad. Mientras que deseamos la felicidad, cualquier otra meta la valoramos únicamente porque esperamos que nos haga felices. Muchas cosas han cambiado desde Aristóteles, pero nuestra búsqueda sigue siendo constante. Y a pesar de todos los avances científicos, del desarrollo económico-social-político, de tenerlo “todo”, muchas personas acaban sintiendo que están malgastando su vida en una rutina constante y aburrida. Muchas aborrecen su horario de oficina, les deprime volver a casa, y anhelan que llegue algo inesperado que les cambie la vida. Pero mientras esperan, el tiempo no se detiene y los años siguen pasando sin que nada suceda.

Los jóvenes mochileros se rebelan ante esta situación que ven a su alrededor y a la que no quieren sucumbir, buscando su propia felicidad. Ansían libertad, sus propios horarios de trabajo, de disfrutar y conocer el mundo. **No pueden parar sus pies en un lugar cerrado, necesitan volar.** Por otro lado, también los hay que han perdido algo querido o que no encuentran “su camino”, por lo que deciden viajar porque hacerlo les hace encontrarse a sí mismos y conectarse con su interior, con su felicidad; de la forma más sencilla posible. Sin lujos, con las comidas necesarias, durmiendo donde hay un techo. La felicidad, se encuentra en las cosas más simples y sencillas.

Un hombre le preguntó a Sócrates la razón por la que le gustaba tanto ir al mercado. A lo cual, el respondió: “Me encanta ir allí y descubrir sin cuántas cosas soy perfectamente feliz.” (*De Mello, 2010, p.2*)

## Arte

Por otro lado, el ser humano se encuentra íntimamente ligado con el arte. Ya que el mochilero vive de él, bien haciendo malabares, música o artesanía. Cualquiera forma artística le lleva expresar sus más profundos sentimientos, su pasión y su diversión.

Según René Huyghe (1965), escritor y miembro de la Academia francesa:

El arte y el hombre son indisociables. No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte. Pero con éste, el mundo, se hace más inteligible, más accesible y más familiar. Es el medio de un perpetuo intercambio con lo que nos rodea, **una especie de respiración del alma**, bastante parecida a la física, sin la que no puede pasar nuestro cuerpo. El ser aislado o la civilización que no llegan al arte están amenazados por una secreta asfixia espiritual, por una turbación moral.

Nora Ros (2004), pedagoga argentina, en la misma línea afirma, el arte, en sus más diversas expresiones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana del hombre. Es un aspecto central de su vida que lo ayuda a diferenciarse del resto de los seres vivos ya que él es el único capaz de producirlo y disfrutarlo. El arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la experiencia pública, ya que a través de él se manifiesta la propia cultura.

## Globalización y sistema capitalista

Vivimos en un mundo globalizado donde el sistema capitalista e imperialista abarca y se impone en todos los continentes cada vez con mayor fuerza. Este sistema nos impone un modelo de vida consumista, de

alimentación chatarra y estilo de vida derrochador. Nos induce a querer más y más y a nunca conformarnos con lo que tenemos, a ser parte de una cadena de producción igual y a pensar de la misma forma. Todo lo que es “bueno” o “malo” está construido socialmente por las grandes multinacionales y los “todopoderosos” que gobiernan el mundo. Un sistema injusto que explota al trabajador y hace al rico más rico.

Ante esta situación de injusticia social y desapego al sistema establecido, el mochilero decide vivir de una forma alejada. Normalmente se acerca hacia lo más primitivo, a la naturaleza y se despoja de la tecnología y lujos innecesarios. Reacciona contra la sociedad moderna y decide adoptar un estilo de vida más sencillo.

## ¿Perdurará en el tiempo?

Puesto que no existen bases teóricas sobre los mochileros que trabajan en la calle por Sudamérica, mucho menos se sabe sobre su futuro. Pero una vez analizado el objeto de estudio en concreto, una vez probado la sensación del viaje... Se podría decir que sí. Es un fenómeno que perdurará por muchos años más, y cada vez con mayor fuerza.

Sin embargo, ante la pregunta de si terminará desapareciendo en algún momento, no se puede estar muy seguro. Se podría afirmar que el mochilero seguirá viajando trabajando, pero muy probablemente, no en la calle. A todo el mundo le gustan los artistas callejeros, pero lamentablemente, el mundo de hoy en día no tiene cabida para ellos. Muchos países comenzaron hace años a echarlos de las calles, a mirarlos con desprecio; y finalmente a deportarlos a sus países de origen por trabajar en la calle.

## COMUNIDAD VIAJERA



*Imagen nº3, Plaza Colón, Cochabamba, Bolivia*

### El perfil del mochilero

En la investigación que se lleva a cabo, se analiza diferentes casos de mochileros que trabajan en los semáforos, en el parque, en plaza principal de la ciudad de Santa Cruz de la Sierra. Resumiendo y analizando todos ellos, se llega a un análisis global.

Los mochileros por Sudamérica que viven trabajando en la calle tienen un perfil muy similar. Se clasifican principalmente en: músicos, malabaristas y artesanos. Todos tienen una media de edad que ronda los 20 y 30 años, existiendo un porcentaje mayor de hombres que de mujeres debido a la forma de viajar. Su indumentaria suele ser holgada, y muchos llevan rastas o artesanías (collares, pulseras, pendientes) que ellos mismos fabrican, como señas de identidad. Llevan una mochila grande a sus espaldas y otra pequeña personal, así como una carpa y una esterilla.

Sus principales razones para viajar de esta forma son las siguientes: mostrar su arte al mundo mientras viajan, ser independientes económicamente, y trabajar cuando quieran de una forma totalmente libre. Entre

sus costumbres y cultura propia podría destacarse una: la de querer aprender continuamente. Quien sabe hacer artesanías seguramente está aprendiendo a hacer malabares, y al revés; y todos, quieren aprender a tocar algún instrumento. Muchos adquieren estas habilidades mientras viajan sin miedo a fracasar o a no saber. También cabe destacar que la gran mayoría fuman marihuana diariamente, y muchos consumen otros estupefacientes.

**Son personas aventureras y valientes, que aman la naturaleza.**



*Imagen nº 4, Comunidad San Miguel, Amazonía boliviana*

Por lo general, son personas aventureras y valientes, que aman la naturaleza, buscan conocer otras culturas y sobre todo, el arte. Viajan con diferentes personas a lo largo de su travesía, a veces solos y otras, acompañados. Se juntan con personas de países tan diferentes que terminan hablando con una mezcla de expresiones siendo, a veces, difícil discernir de dónde provienen exactamente. Son mochileros que suelen quedarse bastante tiempo en los lugares a donde van. No son turistas de dos días visitando la ciudad; se empapan durante meses o incluso años del lugar y se asientan en aquellos lugares donde se encuentran más cómodos. Pero toda esta forma de viajar también viene dada porque no tienen tiempo definido para volver a sus casas, el viaje se convierte en su estilo de vida. Son dueños de su tiempo, de su trabajo, de sus horas de sueño, de elegir compañía, dueños de su felicidad y sobre todo de su libertad.

## Familia

¿Nos encontramos, entonces, ante una comunidad? Según la RAE, una comunidad es “Un conjunto de personas vinculadas por características o intereses comunes.”

Por lo que sí, nos encontramos ante una comunidad, una comunidad viajera con valores y hábitos muy similares que van más allá de las fronteras y forman una gran familia.

## Valores

- Sencillez en todos los aspectos (indumentaria, hospedaje, comida, forma de viajar...)
- Curiosidad acerca de las culturas y las personas de otros lugares.
- Libertad. Anhelo y búsqueda de la sensación de libertad en lo que hacen.
- Protección. Cuidado entre la comunidad como si fueran hermanos.
- Respeto. Entre la comunidad y hacia el exterior.
- Tolerancia. Entre la comunidad puesto que cada persona tiene una historia de vida diferente, y hacia el exterior viendo a todos los seres humanos por igual.
- Arte y cultura. Pasión por el mundo de las artes plásticas, la fotografía, la música, el circo, los libros, el cine...

## Hábitos

- Trabajar en la calle y sustentarse de ello
- Fumar marihuana o consumir otro tipo de estupefacientes (algunos)
- Alojarse en los mismos hospedajes de bajo costo que sus “hermanos viajeros” para estar juntos
- Comida. Muchos son vegetarianos o les gusta comer vegetarianamente
- Transporte. Siempre por tierra: “haciendo dedo” o en los autobuses más baratos
- Entrenar y practicar con: malabares, música, diferentes tejidos
- Internet. Conectarse a Facebook, al menos una vez por semana, para mantener el contacto con amigos y familiares
- Quedarse por bastante tiempo en los lugares a los que van
- Trabajar por la mañana un rato y por la tarde-noche otro

### *Discurso. Se plantea un discurso...*

- Anticapitalista. Se rebelan ante el sistema establecido y lo rechazan alejándose en la mayor medida posible.
- Ecologista. Preocupados por el medio ambiente y el impacto de la sociedad moderna en el Planeta.
- Armonía global. Se ve a la sociedad como una sociedad igualitaria sin distinción de sexo, origen o gustos particulares. Buscan una sociedad sin clases donde la riqueza se reparta por igual.
- Apertura de mentes. Personas con mentes abiertas que hacen un llamado también de apertura a las personas conservadoras, cerradas o intolerantes.
- Cultural y artístico. Reivindican que su forma de expresión artística sea considerada igualmente válida y de importancia que otros “trabajos” o estudios profesionales

Los mochileros por Sudamérica que trabajan haciendo música, malabares o artesanía son un grupo de personas que pertenecen a una comunidad con intereses y valores comunes. Viajan libres a donde quieran, como quieran y con quien quieran con un tiempo infinito. Un fenómeno social que cada vez está más en auge y que cada año atrae a más personas. Aventureros, sin miedo, amantes del arte se atreven a vivir la vida como realmente quieren. Sin ataduras, persiguiendo sus sueños y liberando sus mentes mientras eligen vivir de una forma más sencilla.

### **Tips de los mochileros**

- a.** Dónde dormir: hostel más barato (baño y habitación compartida, sin agua caliente muchas veces) tienda de campaña
- b.** Dónde comer: mercado popular, en la calle, en la cocina propia del hostel o con fuego (normalmente en selvas o playas)

- C.** Medio de transporte: Buses más baratos (normalmente no reclinables y sin baño)/ autostop o dedo  
Actitud: No tener nunca miedo y seguir siempre viajando



*Imagen nº5, Chapada dos guimarães, Cuiabá, Brasil*

Para visualizar un corto sobre los Mochileros por Sudamérica rodado en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.  
Mochileros por Sudamérica - (<https://vimeo.com/124860719>)

### **Agradecimientos**

A todos los mochileros que compartieron sus vidas conmigo y a Carol Gainsborg por invitarme a reflexionar una vez más y a conocer gracias al proyecto, a personas maravillosas e incluso a mi actual amor.

## Bibliografía

- Csíkszentmihályi, M. (1997). *Flow, the psychology of optimal experience*. Barcelona: Kairós
- Huyghe, R. (1965). *El arte y el hombre*. Barcelona: Editorial Planeta
- Martín-Cabello, A. (2014). El turismo «backpacker» en Chile como expresión de una subcultura juvenil global. *Cuadernos de Turismo*, nº 34 recuperado desde: <http://revistas.um.es/turismo/article/view/203071>
- Richards, G. & Wilson, J. (2004). *Backpacker Travel in Theory and Practice, The Global Nomad*. Gran Bretaña.
- Ros, N. (2004). El lenguaje artístico, la educación y la creación. *Revista Iberoamericana de Educación*. OEI. Obtenida de: <http://www.rioei.org/deloslectores/677Ros107.PDF>
- Parra Durango, B. Viceministra de Cultura Ministerio de Educación y Cultura de Ecuador. Ponencia UNESCO, Plan Nacional de Inserción de los Componentes Culturales y Artísticos en la Educación.
- Sin autor. (2014, 10 de septiembre). Expulsarán a 42 extranjeros ilegales en estado de indigencia, *El comercio*, diario de Perú. Recuperado desde: <http://elcomercio.pe/lima/sucesos/expulsaran-42-extranjeros-ilegales-estado-indigencia-noticia-1755986>
- Wonge, C. (2007). *Razones para Viajar*. Factótum, nº 5 recuperado de: [http://www.revistafactotum.com/revista/f\\_5/articulos/Factotum\\_5\\_8\\_Christian\\_Wenge.pdf](http://www.revistafactotum.com/revista/f_5/articulos/Factotum_5_8_Christian_Wenge.pdf)

# “Es indispensable que se teorice sobre la comunicación como fenómeno humano y social”

---

“It is essential to theorize about communication as a human and social phenomenon”

**Diálogos con Erick Torrico Villanueva\***

**Por Lic. Mario Figueroa**

Docente Investigador Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Proyecto de investigación D-095. Universidad Nacional del Comahue.

Río Negro. Argentina.

Email: [mariohfigueroa2005@yahoo.com.ar](mailto:mariohfigueroa2005@yahoo.com.ar)

---

## **Resumen**

En esta entrevista el teórico boliviano Erick Torrico Villanueva recorre aspectos históricos y políticos de las teorías de la comunicación y su impacto en el desarrollo de las Ciencias Sociales. Algunos de los ejes que se abordan están relacionados con el aporte de la mirada latinoamericana y los alcances de los estudios culturales como así también las nuevas legislaciones en materia de comunicación en países de la región.

## **Palabras clave**

teorías de la comunicación, Ciencias Sociales, Torrico Villanueva

## **Abstract**

In this interview the Bolivian Erick Torrico Villanueva runs historical and political aspects of the theories of communication and its impact on the development of social sciences. Some of the axes that are addressed are related to the contribution of Latin American look and scope of cultural studies as well as new laws on media in countries of the region.

## **Key-words**

Communication theories, Social Sciences, Torrico Villanueva.

## **Así como la tradición funcionalista cristaliza en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos y en Europa se destacan la escuela crítica y los estudios culturales, ¿cuál es la impronta que aporta América Latina al pensamiento comunicacional?**

La peculiaridad latinoamericana puede resumirse en la consigna “contra la dependencia y por el desarrollo”, la cual presupone una posición crítica próxima en sus inicios a la visión alentada por la Escuela de Frankfurt, el marxismo y algunas de sus variantes como el pensamiento de Louis Althusser y Antonio Gramsci, pero también la del imperialismo cultural. Desde mediados de los años ochenta del siglo XX llegó también la influencia de los estudios culturales, pero más la procedente del latinoamericanismo estadounidense que la originalmente más avanzada de Birmingham, por lo que el contenido crítico de los estudios comunicacionales fue disipándose paulatinamente en la región. Una respuesta a ello surgió del influjo de la economía política de la información y la comunicación, ya entrada la década de los noventa, y hace muy poco está entrando en escena otra más bien vinculada al pensamiento decolonial, que tiene la aspiración de convertirse en una superación de las ideas de toda la trayectoria anterior.

## **En Argentina, como en muchos países latinoamericanos, la formación universitaria de los comunicadores sociales se realiza históricamente en el marco de planes de estudios críticos. ¿Cómo repercute esta situación en el campo teórico de la comunicación?**

Los estudios fundados en la visión crítica han tenido lugar más en el seno de algunas universidades públicas y también de determinadas fundaciones u organizaciones no gubernamentales; las otras universidades más bien se orientaron desde siempre hacia un modelo comercial y para la intervención práctica. La producción teórica no resultó muy impactada que se diga por la primera vertiente, salvo en la década de 1970, pues posteriormente la principal bibliografía

en uso –hasta el presente– fue y es la de inspiración funcional y tecnologista. El otro problema está en que aun cuando grupos de estudiantes hayan vivido procesos de formación con base crítica, su inserción en el mercado laboral suele forzarles a abandonar esos fundamentos muy pronto, salvo en espacios ligados a medios de tipo comunitario o en circunstancias políticas particulares.

## **¿Cuál es la vigencia hoy de los Estudios Culturales y entre ellos cuáles destacaría usted?**

La presencia de la concepción difusa de los estudios culturales –que reniegan de un objeto comunicacional particular y lo subsumen en el más vago de “la cultura” es todavía significativa en varios espacios de formación e investigación latinoamericanos, que coexisten con otros del ámbito comercial como los preocupados por los avances y usos de las “nuevas tecnologías” y con los más empresariales de la comunicación organizacional y corporativa. Esa presencia ha sido parte de la etapa de despolitización que trajo aparejada la (re)democratización de las naciones del área, lo que se designó como “culturalismo”, y en algunos casos ha tratado de salvar esa situación mediante una combinación de antropología con ideas posmodernistas.

Pienso que la corriente de los estudios culturales ha ingresado ya en un tiempo de crisis que anuncia su entrada en desuso.

## **La cuestión de la emancipación y cierto ideal libertario pareciera atravesar el pensamiento teórico de las Ciencias Sociales en América Latina. ¿Es posible pensar que ahí se encuentra el registro más genuino del pensamiento Latinoamericano?**

La circunstancia histórica de la conformación de la región y del desarrollo de su pensamiento propio sí puede confirmar ese carácter; o sea, el pensamiento latinoamericano ha sido y todavía puede ser crítico, condición que está ciertamente ligada a la búsqueda de la emancipación social.

**En este sentido, la Teoría de la Dependencia denunció en los años 70 el carácter monopólico y unilateral que tenía la circulación de la información. ¿Cómo describiría usted ese escenario actualmente?**

Tanto la globalización tecno-económica como la mundialización cultural suponen modalidades de actualización de la dependencia. Esto, en fin de cuentas, no ha variado sustancialmente. Tal vez ahora tengamos formas más sutiles de control político-económico externo a la par que unas aparentes mayores posibilidades de alcanzar el equilibrio informativo o cierto pluralismo –gracias a las TICs–, pero el resultado práctico sigue siendo el mismo: el modelo civilizatorio del gran capital continúa en auge y con gran proyección, a pesar de los presuntos movimientos “revolucionarios” que se estarían dando en algunos de nuestros países. Prueba de ello son la ratificación del carácter primario-exportador de las economías en todas las naciones latinoamericanas con gobiernos “progresistas” y la práctica defección cubana traducida en un acuerdo con Estados Unidos cuyo propósito es la liberalización de la isla (hay plazos para establecer el multipartidismo, abrirse a la inversión extranjera, autorizar la instalación de medios independientes...). En otros términos, la situación de los años '70 varió en la superficie, en la forma, pero el contenido sigue siendo el mismo y no se avizora una ruptura de tal condición ni en el largo plazo.

**En su libro “Abordajes y períodos de la Teoría de la Comunicación” usted propone pensar a la comunicación como una TRANSDISCIPLINA, partiendo de la idea de que a pesar de tener un objeto de estudio claramente identificable, resulta un campo de pensamiento horizontal y deudor de muchas otras disciplinas. ¿Podría ampliar este concepto de transdisciplinariedad?**

Más que transdisciplina cabe hablar de interdisciplina, esto es, de la colaboración de distintas aproximaciones para aprehender y comprender la complejidad de los procesos de comunicación en que se entrecruzan múltiples dimensiones de la realidad social. En todo caso, pese a esa necesidad, sí pienso que la Comunicación como campo de conocimiento puede delimitar un objeto de estudio propio (el proceso).

**En diversos artículos usted destaca la figura del pensador boliviano Luis Ramiro Beltrán como uno de los precursores en articular construcciones teóricas en torno a una Comunicación Latinoamericana. ¿Qué es lo original en Beltrán?**

Beltrán, cuando menos, hizo tres aportes fundamentales: la propuesta de comunicación horizontal (con acceso, diálogo y participación), el planteamiento de las políticas nacionales de comunicación (orientadas al desarrollo con justicia social) y la apelación a que se configure una “comunicología de liberación” que supere las estrecheces de las corrientes funcionalista y marxista y responda a las necesidades y particularidades de la región.

**Recientemente Argentina aprobó una nueva ley de medios, ya en vigencia, que inaugura una nueva etapa (pos dictadura) en la relación Estado- Medios de comunicación. ¿Cómo debiera ser a su juicio, las relaciones entre Estado y Medios? ¿activa? ¿reguladora?**

Este es un asunto complejo, pero tal vez Estado y medios debieran converger en una noción de la comunicación como servicio de interés público. Ello supondría una complementación de regulación con autorregulación, pero también la participación concertada de Estado y sociedad en la producción de una esfera pública pluralista y productora de convivencia democrática.

**En un escenario en el que las nuevas tecnologías redefinen consumos culturales, prácticas comunicacionales formales e informales, nuevas formas de imperialismo, etc. ¿Cuál es el aporte de la Teoría de la comunicación a la reflexión del Hombre en la vida en sociedad?**

Es indispensable que se teorice sobre la comunicación como fenómeno humano y social, esto es, que se recupere la comunicación en sí de las “garras” de las tecnologías. Esto ya lo planteó de algún modo Antonio Pasquali hace casi 50 años, pero es una tarea que sigue pendiente para la teoría y pienso que es una opción que claramente puede prosperar desde América Latina pues tiene que ver con el histórico ideal de la emancipación.

---

**\*Erick Torrico Villanueva** es licenciado en Ciencias de la Comunicación (Universidad Católica Boliviana, UCB), magíster en Ciencias Sociales con mención en Análisis Político (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales - Programa Bolivia) y posgraduado en Comunicación para el Desarrollo Regional (Universidade Metodista de Sao Paulo). Ha publicado **Legislación y ética periodística en Bolivia** (1991), **Comunicación, política y emisión ideológica** (1992), **La tesis en comunicación - Elementos para elaborarla** (1993 y 1997), **La comunicación desde la democracia** (1995), **La investigación de lo social** y **El**

**discurso editorial de la prensa** (1996), además de **ALAIC**, 1978-1998. **Contribuciones para una memoria institucional** (1998), **Comunicación latinoamericana: Caminos y evaluaciones** (1999), **Algunas pautas para la investigación de lo social** (1999), **Las industrias culturales en la ciudad de La Paz** (Coord., 1999), **La "microfísica de las prácticas" y la recepción de la comunicación masiva. Recorrido hacia el pensamiento de Michel de Certeau** (2000) y **Conceptos y hechos de la "Sociedad Informacional"** (2003).

# Las lenguas extranjeras de Roland Barthes

---

## The foreign languages of Roland Barthes

---

**Tiphaine Samoyault:** *Crítica Literaria y novelista, especialista en literatura comparada de la Universidad París VIII. Biografía de Ronald Barthes.*  
*Traducción del francés: Jhonny Gutierrez Moreno*  
*Revisión final: Natalia Baudion*

Es usual decir que Barthes no se interesaba por las lenguas extranjeras, que no hablaba ninguna. Si bien es cierto que no tenía una práctica asidua de las lenguas extranjeras que había aprendido, Barthes tenía dominio de lenguas muertas conforme a un programa educativo establecido de manera inmemorial en Francia, según el cual se privilegiaba antes que nada el estudio de lenguas denominadas muertas sobre el estudio de lenguas denominadas vivas. Respecto a las lenguas vivas, si bien Barthes se conformaba con balbucear algunas frases del inglés y del español, incluso un poco más del italiano y del alemán (el cuál aprendió en el sanatorio) – y a pesar de que apenas las practicara, las lenguas extranjeras le fascinaban. No obstante, el interés que les concede no recae en su función habitual o principal, es decir su capacidad de formar mensajes y de comunicar; sino más bien en

su carácter extranjero el cual permite que el sentido se sustraiga con delicadeza, que el carácter opresivo de la lengua – aquél de las evidencias e identidades – desaparezca. Es así que, para Barthes, mientras más extranjera es una lengua, menos se adivina, más se escucha. Ésta oficia como lengua mágica, que nos permite acceder a otra movilidad del lenguaje, cercana a la escritura tal y como se la sueña. Tres grupos nos permitirán reflexionar y cartografiar esta relación de Barthes con las lenguas: las lenguas reales, las lenguas adquiridas, y luego las lenguas secretas, los modismos desconocidos y al final el francés como lengua extranjera, o el trabajo hecho sobre su propia lengua con el objetivo de alejarla del estereotipo y de la *langue de bois*<sup>1</sup>, forma suya de enfrentarse al “fascismo de la lengua”

---

<sup>1</sup> **Langue de bois** es una expresión francesa que significa literalmente lengua de madera. Se refiere a la utilización de un lenguaje impreciso y engañoso para desviar la atención del público de los asuntos verdaderamente importantes.

## Las lenguas reales, las lenguas adquiridas

Este primer capítulo es evidentemente corto ya que Barthes no tuvo, a lo largo de su vida más que un contacto discreto con las lenguas extranjeras. De vez en cuando reconocía no hablar ninguna. Durante sus numerosos viajes al extranjero (*Japón, China e incluso Inglaterra*), es siempre acompañado de universitarios que hablan perfectamente su lengua y que le sirven de intérpretes. La ventaja de Marruecos, a donde va frecuentemente, es que todo el mundo habla francés incluso los jóvenes iletrados. De tanto ir a Italia, termina por asegurarse una pequeña conversación corriente, es así que durante la última intervención pública que realizó antes de su muerte, en Boloña, con motivo de una gala de homenaje al cineasta Antonioni, precede su discurso con algunas palabras cálidas y de agradecimiento en la lengua de sus anfitriones.

En Marruecos, cuando pasa año y medio, en 1969-1970, muestra interés por la lengua árabe; y al regreso de su primera estadía en Japón, en 1966, aprende la base de la lengua. Los archivos conservan cuadernos muy bien cuidados que incluyen largas listas de palabras que prueban que él no se conformaba con un simple método de conversación. Se adiestra también en caligrafía con un estudiante que hacía el oficio de profesor. Pero el descubrimiento del japonés es lo que le permite hacer la transición entre las lenguas reales, más o menos claras o sabidas, y las lenguas desconocidas, las lenguas secretas. En Japón, se encuentra frente a una lengua y a una cultura de la cual no conoce ningún código. El trabajo sobre el significado se despliega con tanta más libertad y es ahí donde Barthes encuentra, por fin, esta lengua del límite, del intersticio, esta lengua inhabitable en la que todos los juegos son posibles.

Barthes es recibido por Maurice Pinguet, el entonces director del Instituto franco-japonés de Tokio, que vivió en Japón desde 1958. Pinguet nunca fue el clásico diplomático expatriado, aprendió la lengua y conoció muchas de las sutilezas de la cultura oriental. El libro que publicó después de su regreso, *La Muerte voluntaria en Japón*, que trata al mismo tiempo la tradición

del seppuku y del Japón en general, muestra su muy refinada concepción, del interior de este país, sorprendentemente poco centrada en occidente. Barthes y él en

tablan inmediatamente una amistad y Maurice Pinguet desempeña el rol de un verdadero guía, un poco como Virgilio para Dante en *La Divina Comedia* – será a él, en 1970, a quién le dedique *El Imperio de los signos*. La comparación con Dante se justifica porque el Japón constituye para Barthes un choque, en el amplio sentido de la palabra. Esta cultura que celebra la opacidad, el silencio, el rechazo del sentido se le manifiesta como la razón de ser de su trabajo sobre los significados. Ahí, descubre también algo que se le resiste y que aviva su pasión por comprender.

Michaël Ferrier publicó los textos raros o inéditos que Maurice Pinguet escribió sobre su experiencia. Su retrato de Barthes (como además aquellos de Foucault y de Lacan a quienes también recibió en el Instituto) contiene muchas observaciones que muestran cuán acertado fue Barthes en su comprensión de un país donde las relaciones no son siempre fáciles. “En Japón, y, de entrada, Roland Barthes se sensibilizó con esta sobriedad del individuo: la misma que coincidía muy bien con su propia prudencia y con su aversión hacia lo ornamental<sup>2</sup>”. Le producía un placer estético y una satisfacción ética. El formalismo no es un empobrecimiento sino simplemente una depuración. La fantasía que proyecta en este país y que expresará intensamente luego, en *El Imperio de los signos*, en su práctica del dibujo, es la de lo primitivo elevado al rango de cultura mayor.

Es interesante remarcar que el poder des-familiarizador atribuido al Japón, que permite, a través de la lengua, escaparse de la lengua, Barthes ya lo había experimentado por primera vez con el alemán alrededor de quince años atrás.

---

2 Maurice Pinguet, *El Texto de Japón*, difíciles de encontrar e inéditos presentados por Michaël Ferrier, Seuil, coll. “Réflexion”, 2009, p.39.

Es verdad que había llevado a cabo en el sanatorio un aprendizaje libresco de la lengua, que le permitía descifrar textos, pero no hablarla ni tampoco comprenderla perfectamente. No obstante, su encuentro con Brecht, en 1954, se realiza gracias a la llegada a París de la compañía de Brecht, el Berliner Ensemble, que presenta obras en lengua alemana. Si bien Barthes conoce suficientemente el alemán como para poder comprender el argumento general de la intriga y del texto de *Mutter Courage*, la representación conserva una extrañeza real que explica una parte de la fascinación que experimenta.

El vocabulario utilizado por Barthes en sus primeros artículos – en *France Observateur* y *Théâtre populaire* – ya es aquél de la revelación, de el “encandilamiento” (palabra que viene de Michelet y que es repetida en “Teatro capital”, el primer artículo sobre Brecht). El proceso de desmitificación se produce por el distanciamiento de los objetos, del espectador y del espectáculo, pero también por el alejamiento de la lengua. Barthes comprende el distanciamiento como una forma de des-familiarización (ostranenie), lo que constituye una percepción acertada ya que Brecht con motivo de su encuentro con Shklovski cuando éste tomaba una clase magistral impartida por Mei Lanfang en Moscú en 1935, en compañía de Eisenstein y de Stanislavski, elaboraba así su teoría del *Verfremdungs Effekt*<sup>3</sup> a partir del pensamiento de la literatura desarrollada por el formalismo ruso en “El arte como procedimiento”. Es la razón por la cual, para él, este distanciamiento no se basa únicamente en elementos de intriga o de puesta en escena; que se debe en gran parte a la lengua, a la posibilidad de oírla como música, percepción ventajosa cuando la lengua es efectivamente reconocida como extranjera. Como si tuviese la intuición de lo que sería la experiencia posterior, Barthes hace referencia al *nô japonés* para dar a comprender la abstracción necesaria del actor. El hallazgo del teatro de Brecht como aquél de la cultura japonesa son de una extrañeza que libera de la opresión y de los encierros del lenguaje, los cuales Barthes intuye en 1954 pero que expresa más explícitamente en 1971 en *El Imperio de los signos*. Tanto la lengua alemana como la lengua japonesa colocan a Barthes en un estado de fascinación.

## Las lenguas secretas, los modismos desconocidos

Es así que las lenguas extranjeras, lejos de limitar la libertad encerrando en la ignorancia y la incompreensión, pueden por el contrario incrementarla. La incompreensión se vuelve un don más que una molestia. Es lo que le ocurre con Brecht; el deslumbramiento se produce cuando el Berliner Ensemble viene a París para interpretar *Mutter Courage* en su lengua original; cuando asiste más tarde a sus representaciones en francés, en puestas en escena de Jean-Marie Serreau y de Robert Planchon, emite algunas reservas de las cuales no tenía conocimiento al momento de ver Brecht interpretado en alemán. Como Elias Canetti que, en *Las Voces de Marrakech*, se dice fascinado por las imágenes y los sonidos cuyo sentido primero se le escapa, “soñando con un hombre que olvidó las lenguas de la tierra hasta que ya no pudo comprender, en ningún país, lo que se decía” (Canetti, 1978, p.27), Barthes tiene, en *El Imperio de los signos*, algunas reflexiones sobre la poderosa atracción que ejercen sobre él los modismos desconocidos: “El sueño: conocer una lengua extranjera (extraña) y sin embargo no comprenderla, percibir en ella la diferencia, sin que esta diferencia sea jamás retomada por la socialidad superficial del lenguaje, comunicación o vulgaridad.” (Obras completas III, p. 352) La experiencia se aproxima a aquella experimentada al momento de la muerte de su perro, invitándonos a pensar en los límites propios de la lengua. Un fragmento inédito de Roland Barthes ubica esta afección del lado de una reflexión sobre el coraje del animal: Barthes acaba de expresar su aversión hacia el gesto heroico; “sin embargo una suerte de admiración, hacia nuestro perro, cuando éste está muerto.

Esta muerte desnuda (la que no podía ni siquiera elegir ser silenciosa ya que un perro no habla) me ha conmovido; toda la perorata estoica de mis versiones latinas venía a mí con respecto a este perro; finalmente purificados de toda grandilocuencia y por así decirlo de todo lenguaje, se volvían creíbles”.

<sup>3</sup> **Verfremdungs Effekt**, efecto del extrañamiento en alemán; conocido también como efecto del distanciamiento.

La experiencia del animal es filosófica. Es también una respuesta, radicalmente distinta, a la violencia de los lenguajes. Como el perro descansa, descansamos de la opinión y de los discursos. La lengua paterna, su grandilocuencia y sus leyes, son destituidas bajo el efecto de lo intraducible, lo real se traslada y podemos tener acceso a otra imaginación del signo. Es por eso que Barthes asocia a menudo el amor a la lengua extranjera: si bien le gusta amar al extranjero, a los extranjeros, no es solamente por la libertad que le da el hecho de estar lejos de casa sino también porque se libera del peso de los prejuicios, de los estereotipos, de su propio cuerpo, gracias a la diferencia y a los descubrimientos que esa diferencia provoca.

La reflexión sobre el *"susurro de la lengua"* encuentra su origen en él la fórmula a partir de una escena de la película de Antonioni sobre la China donde, en una calle de pueblo, unos niños leen en voz alta, todos juntos, diferentes libros; lo que se oye por lo tanto, es la tensión, la aplicación, el soplo, los ritmos en una percepción casi alucinatoria donde la escena sonora es "huella de goce": "La otra noche, viendo la película de Antonioni sobre la China, experimenté de golpe, en el giro de una escena, el susurro de la lengua: en una calle de pueblo, unos niños apoyados en un muro leen en voz alta, cada uno para sí mismo, todos juntos, un libro diferente; sonaba de una forma agradable, como una máquina bien aceiteada; los significados me resultaban doblemente impenetrables, por desconocimiento del chino y por interferencia de estas lecturas simultáneas; pero escuchaba, en una especie de percepción alucinada mientras recibía intensamente toda la sutileza de la escena, escuchaba la música, el soplo, la tensión, la aplicación, en fin algo como una finalidad. ¡Qué! ¿Acaso basta con hablar todos al mismo tiempo para hacer susurrar la lengua, huella de gozo, de la manera inusual que acabamos de mencionar? En lo absoluto, claro; la escena sonora necesita un erotismo (en el sentido más amplio del término), el impulso, o el descubrimiento, o el simple acompañamiento de una emoción, aquello que aportaban precisamente los rostros de los niños chinos."

La magia sonora, los fenómenos acústicos de ampli-

ficación y de interferencia son incrementados por la incompreensión. Liberándose del sentido, la lengua, la lectura, encuentran su poder de fascinación. Aquello que vuelve a lo extranjero atractivo, para Barthes, se debe al estado de apertura sensorial instaurada por las lenguas desconocidas.

En su libro *Marrakch Medine* (1976), Claude Ollier hace del encuentro entre las lenguas árabe, francesa y bereber un germen activo de su escritura y, cuando manifiesta su encuentro con Barthes en dos ocasiones en el Rabat, le reprocha el haber pasado de largo su país y sobre todo su lengua. Es verdad que Barthes no le presta tanta atención como al japonés y que no hace el esfuerzo de aprenderla. De todas formas, la acusación es un poco injusta y desmentida por sus textos sobre los escritores marroquíes, pero también por Incidentes y el seminario que Barthes imparte sobre la polisemia donde demuestra una atención constante hacia la cultura árabe e incluso hacia la lengua.

Siempre cercano a los textos, en virtud del método de análisis que desarrolla en *S/Z* y que pone en marcha también acerca de Poe, se interesa en los fenómenos de polisemia que abren mucho más el sentido. El seminario sobre la polisemia hace un uso fascinado de la obra de Jacques Berque y de Jean-Paul Charnay, *La ambivalencia en la cultura árabe*. "La polisemia es por lo tanto sucesivamente considerada en su contexto francés y en su contexto árabe"<sup>4</sup>; los ejemplos de homónimos con sentido contrario (los *ad'adâd* en árabe, a los que Barthes denomina "énantiosèmes" en francés, que pueden recibir dos significados opuestos, como la palabra "hôte"<sup>5</sup>) multiplican las posibilidades y rompen con los principios de estabilidad y causalidad – lo que es un problema para una cultura de lo escrito basada en un principio de inmutabilidad del texto. Barthes analiza de la misma manera *azrun* (fuerza, debilidad), *baht'nun* (mar, tierra), *jawnun* (negro, blanco), *jarun* (patrón, cliente). Al igual que Jacques Derrida – quien va a buscar estas palabras en la lengua griega: *pharmakon* (remedio, veneno), Barthes ve en estas ambivalencias una forma de trabajar contra la lógica argumentativa y racional enteramente dirigida hacia la verdad, en beneficio de una extensión de las posibilidades del significado. Como lo hace Derrida, el análisis textual, que se basa en el despliegue y la diferencia, es otra manera, descentrada, de hacer aparecer el pensamiento. Es, una vez más, un prin-

cipio de delicadeza, que desborda la alternativa, altera o retrasa el significado. Barthes encuentra esta misma apertura en el juego sexual. “Lo prohibido sexual es enteramente sustraído, no en beneficio de una “libertad” mítica (concepto que solo sirve para satisfacer las tímidas fantasías de la sociedad de masa), sino más bien en beneficio de los códigos vacíos, lo que exonera la sexualidad de la mentira espontaneista <sup>6</sup>.” Estas bipolaridades o estas ambivalencias deshacen las oposiciones: es también el caso de la cocina que provee toda una gama de ejemplos, de “múltiples y sabias combinaciones ambiguas”, “cocina de Fez (cotidianidad); batalla, pollo dulce; mrouzia (plato de l’Aïd El-Kebir), cordero a la miel; el majun, narcótico y afrodisiaco...”

Mucho antes que el tema del bilingüismo sea inscrito como una evidencia para la literatura postcolonial, Barthes saca a la luz la fuerza de ese francés escrito desde otra lengua y pudiendo todavía ahí descentrar el tema europeo. Es la belleza que encuentra en la “Carta de Jilali”, reproducida en Roland Barthes por Roland Barthes, cuya lengua expresa “al mismo tiempo la verdad y el deseo”; pero es también la lista de las rarezas lingüísticas en Incidentes, que son una forma de arrastrar los signos y que producen en él una verdadera fascinación. “Amo el vocabulario de Amidou: soñar y estallar para excitarse y venirse. Estallar es vegetal, deslumbrante, dispersante, diseminante; venirse es moral, narcisista, repleto, cerrado.” “Selam, veterano de Tánger, cuenta entre risas que conoció a tres italianos que le hicieron perder su tiempo: “¡Creían que era femenina!” (Obras completas V, p. 967 y 960) Lo que hace eco en esta nota fascinante del fichero-diario que data del final de la vida de Barthes: “12 de noviembre de 1979: Este día, aniversario de mi nacimiento, cometí diez veces escribiendo, el mismo lapsus: me puse en los adjetivos y en los participios pasados al femenino: estoy apenada, etc.” Es así, volviendo a Marruecos, que la ilusión hacia los nombres árabes, tan sensible en este texto que parece florecer de la superficie: Najib, Lahoucine, “Abdessalam, interno en Tetuàn”, “Mohamed de las manos dulces”, “Azem-mour”... son sonidos, ritmos, fórmulas de antes de la frase que nos reconducen a la utopía lingüística soñada en El Imperio de los signos o en El Placer del texto cuando Barthes evoca la estereofonía de una plaza en Tánger. Este cuidado hacia los signos y las lenguas es

la prueba de una actitud nada indiferente de Barthes a este país, de un reconocimiento de su diferencia contraria, de la cual hay que aprender. Esta pasión por las lenguas muy extranjeras permite no mantener la lengua en su estatus de lengua sino más bien de acercarla a la escritura, antes que nada, en el sentido más material del término. El interés por la caligrafía, la experimentación de una práctica gráfica casi cotidiana durante muchos años, dejan ver ésta preocupación y esta búsqueda de una otra lengua, liberada de las restricciones del significado, conservando siempre un poder de expresión.

Severo Sarduy, que hace un “Retrato del escritor en pintor, en la mañana”, recuerda que todo comenzó en Japón: “Como si el imperio de los signos, en la multiplicidad de sus ideogramas móviles – luces de neón nocturnas en las calles de Tokio, cartuchos en la entrada de los monasterios zen, trazos de jardines de piedra que enrojecía en otoño la flor del cerezo -, desbordaba una lengua opaca y quería plantearse de otra manera, más allá.” Él pudo ver a Barthes copiando estampas japonesas: “Geishas reverenciosas, monjes dialogando con un gallo, un búfalo tirando de un palanquín, flores de loto y otras, paisajes de Hiroshige, adornados por él con una glosolalia achinada, sabiamente ordenada en columnas. De algunos sellos también, acuñados contra la laca. A menos que sean de lunas... estas copias japonesas son como los ideogramas de Ezra Pound (...) como la solución invertida de un enigma” Sarduy, 1990, 73). Enseguida su estilo se liberaba de la copia sin jamás ver desaparecer la obsesión por el grafismo ilegible. De los nueve años de producción – intensa durante cinco años, de 1971 a 1976 -, no se ve su estilo evolucionar notablemente.

Fuera de algunos ensayos figurativos, pequeños personajes hechos líneas, presentes en la página como signos de puntuación, o bien flores evocando un gusto por lo arabesco apreciado por Baudelaire, sus ensayos

4 Claude Coste, «Notas de clases para Maruecos », in Roland Barthes en Maruecos, op. cit., p. 9-22 (p. 18). Jacques Berque, Jean-Paul Charnay et al., La Ambivalencia en la cultura árabe, Anthropolos, 1968.

5 Hôte, en francés tiene tanto la connotación de anfitrión, huésped como la de cliente.

6 “Digresiones”, propuestas recogidas por Guy Scarpetta Promesse, primavera de 1971 (OC III, p. 1000).

son en su mayoría abstractos, lazos de pequeñas curvas cortadas, líneas, puntos combinados de forma variada.

Los lectores de Barthes que descubren por la primera vez esta actividad en la portada de Roland Barthes por Roland Barthes, en 1975, son al comienzo atraídos por la leyenda de la imagen de la portada que cuenta exactamente la última circunstancia del libro: "Recuerdo de Juan-les-Pins, verano 1974". Al final del libro, se les advierte del sentido que hay que darle a esta práctica, ya que "la graña para nada...", "... o el significante sin significado", son leyenda de dos otros "garabatos". Cuando no tienen un título preciso, casi todas las imágenes llevan la mención de la fecha de ejecución, y a veces la del lugar. Tal vez porque las miramos de manera inclinada, como obras de escritor y no como obras de un artista (por lo tanto, no como obras enteras), nos es difícil no pensarlas en términos de traducción. Estas obras parecen la transcripción gráfica de una sensación infra-verbal, o la estenografía de una emoción; no tienen como ambición hacer un evento, ya que se encargan de las rupturas ya operadas por la historia del arte y de la pintura: la abstracción, la descomposición. Ellas incitan a entrar provisoriamente en un mundo - ¿infantil?, ¿espiritual? - sin lenguaje formado, sin pensamiento pre-construido. La práctica, aparte de que distrae e invita a este vaivén necesario para el trabajo de la escritura, es por lo tanto experimental en el conjunto de una búsqueda que tiene más que ver con la escritura que con las artes plásticas para ellas mismas y en ellas mismas. Lo que no impide darle un valor - al mismo tiempo pictórico y gráfico dentro del mismo - a este conjunto.

Uno de los intereses más grandes para observar y comprender la producción plástica de Barthes consiste en leer en él un trabajo y un pensamiento de la escritura. El Japón, Barthes lo dice a menudo, abrió la escritura permitiéndole instalarse en el texto como en un espacio hedonista y soberano. Encontrar este espacio para su propia obra conduce a sustraer este espacio de las leyes que lo someten, la significación y la referencia. El paso por la escritura ilegible representa esta etapa de emancipación, incluso de purificación. Las grañas imaginarias no son ni palabras, ni dibujos, sino la unión de los dos gracias a una nueva experimentación

de lo neutro; una oscilación entre dos mundos que separa todo, lo legible y lo visible, reunidos aquí en lo escribible. Se señala que hay símbolos, pero no sentido. Barthes se interesa entonces por las escrituras que se inscriben en un sistema situado fuera del desciframiento. Regresa también a las "escrituras" impenetrables de André Masson, de Réquichot, que se despojan de toda significación, de toda cuartada referencial; liberación que es la condición misma de la aparición del texto. "Sin embargo, lo interesante - lo sorprendente - es que nada, absolutamente nada, distingue estas escrituras verdaderas de las escrituras falsas: ninguna diferencia, más que de contexto, entre lo indescifrado y lo indescifrable. Somos nosotros, nuestra cultura, nuestra ley, quienes determinamos el estatus referente de una escritura. ¿Qué quiere decir esto? Que el significante es libre, soberano. Una escritura no tiene necesidad de ser legible para ser plenamente una escritura." ("Variaciones sobre la escritura", Obras completas IV, p. 284) ¿Cómo no reconocer aquí su propio emprendimiento de dibujante aprendiz en esta exaltación del puro significante? Como no leer también una formidable reflexión sobre la escritura, antes que esta desaparezca. Un paréntesis nos menciona que "en los Estados Unidos, todo se escribe directamente a máquina - misivas, textos literarios - sin más precaución humanista" (p. 294), e incluso si es tan mítico como la escritura manuscrita lleva el cuerpo afectivo, no nos queda más que la capacidad de escritura manual para encontrar la memoria de su ilegibilidad que es una garantía contra la ley toda poderosa de la significación. Todos los textos de este periodo llevan así el rastro de este imaginario donde se trata, a través de la escritura, de inquietar a la lengua, de transformar su propia lengua en lengua extranjera.

### El francés como lengua extranjera

Un episodio poco conocido de la vida de Barthes se sitúa después de su regreso a París en 1950, cuando después de no ser renovado en su puesto en Alexandria por problemas de salud, se pone en contacto directo con la disciplina del Francés como lengua extranjera. Obtiene un puesto de redactor en la Dirección general de relaciones culturales del ministerio de

Asuntos extranjeros. Está encargado de las misiones pedagógicas de “FLE” frente al cual, gracias a sus dos estadias fuera de Francia, se siente receptivo. El permitir a locutores extranjeros tener acceso al francés implica pensar su propia lengua fuera de su evidencia, devolverle su parte de oscuridad. Si bien Barthes ocupa ahí un puesto puramente administrativo y no está a cargo ni de la enseñanza, ni de los programas, es probable que ahí haya seguido una reflexión que se volvería central en toda su obra y sería la semilla de una verdadera creación poética en el ensayo. El distanciarse de su propia lengua mediante el desvío por otras lenguas, modificar las reglas y la gramática gracias a efectos de extrañez sonora, añadir ritmo y oralidad en el escrito son su forma de resistir al fascismo de la lengua, a la arrogancia de los lenguajes, a la doxa, le condujo a menudo a transformar su propia lengua en casi extranjera: el primer medio empleado para hacerlo es el neologismo, el segundo es la elaboración de una rítmica en la frase como unidad de medida del pensamiento fácilmente reconocible, por la cual uno crea una lengua verdaderamente maternal, libre de la autoridad de lo estándar y de la gramática.

Bastante se han burlado de Barthes por su tendencia a forjar palabras raras y nuevas, como “acrátique”, “bathmologie”, “énantiosème”, “hyphologie” ... Lo que parece para algunos como el colmo de la intimidación erudita es de hecho la respuesta que propone a la opresión del lenguaje: la tendencia de la lengua a usarse, a producir ideas todas hechas y figuras muertas lo llevan a moverla, cortarla de otra forma. Él no quiere conformarse con el vocabulario que tienen para su disposición sino forjar términos que digan exactamente lo que quiere decir; o bien servirse de las palabras que tienen dos significados activando el movimiento que va del uno al otro: por ejemplo “crudité”<sup>7</sup> (significado alimenticio y sexual) o “fraîcheur”<sup>8</sup> (temperatura y novedad).

Hay algo de infantil en estas operaciones de inventar palabras, de darles otro significado. Practicar el neologismo, es también acoger lo extranjero en la lengua. De la misma manera Barthes expresa a menudo su fascinación por las lenguas muy extranjeras, que no dejan oír más que el susurro y no los mensajes (casi

siempre embadurnados por la ideología), asimismo los préstamos o los neologismos aportan un más allá a veces muy lejano, en el tiempo y en el espacio. De esta forma el maná, concepto polinesio que nos devuelve a un principio de influencia, o el neologismo de “enantología” (del adjetivo griego énantios, opuesto), para designar el discurso de la homosexualidad como discurso de inversión y de vuelco, que aparece también como una ley de expansión. “Un nuevo que no sea enteramente nuevo, tal sería el estado ideal de las artes, de los textos, de las vestimentas”: esta podría ser también la fórmula del neologismo: innovación en la lengua pero que lleva aún una memoria de la misma. Se substituye por él una ausencia que provoca completamente incrementar el olvido. Todo es cuestión de grados y hay que encontrar las palabras para decirlas. Es de esta forma que el gusto por la “bathmologie” coincide con el placer de Barthes por la neología. La ciencia de las escalas y de los grados invita a instalarse en el interior de la lengua para inventarla y reinventarla, invita a ser “maniáticos del segundo grado”<sup>9</sup>. El trabajo de la lengua debe rechazar lo simple, lo denotado, la repetición inocente, debe ser testigo de un poder de descentramiento o desencajamiento: “Si levanto el muelle (de la razón, de la ciencia, de la moral), si pongo la enunciación en inercia, abro entonces la vía de una desvalorización sin fin, suprimo la buena consciencia del lenguaje.” El neologismo es una forma de desmontar la lengua, de reflexionar sobre ella al mismo tiempo de subvertirla. Otra manera puede ser la de hacer oír de otro modo palabras corrientes, aquello que Michel Deguy llama el “neologema”: que no es una invención o reinversión lexical sino una forma nueva de tomar un término, como “insípido”, que ya no denota negativamente como una ausencia de gusto sino como una pacificación o una eculización de las cosas. En el texto de Roland Barthes por Roland Barthes sobre el segundo grado, el escritor sugiere que una ciencia de los grados del lenguaje sería propiamente “inaudita” ya que tambalearía los equilibrios instituidos por la expresión, la lectura y la escucha. Esta búsqueda, a la vez intelectual y poética, de lo inaudito,

7 **Crudité**, crudeza, crueldad, crudo.

8 **Fraîcheur**, frescura, fresco, nuevo.

9 **Cabe aclarar** «El segundo grado y los demás», Roland Barthes por Roland Barthes, OC IV, p. 645.

de aquello que literalmente aún no pudo ser oído, que no pudo ser objeto de la escucha, conduce a Barthes a un verdadero pensamiento sobre la frase.

es la notación, es esta que se mantiene comprometida con la vida, tanto antes, por la cosa vista o el incidente al que recurren, como después, creando la vida misma. “En este nivel, vivir, en su sentido más activo, el más espontáneo, el más sincero, y yo diría el más salvaje, es recibir las formas de la vida de las frases que nos pre-existen – de la frase absoluta que está en nosotros y que nos hace.”

Esta última debe realizar el deseo de “concreto-memorable”, portadora de verdad: “aquello que nace de un solo movimiento, como Visto y Hecho frase” es como lo explica en su última clase en el Colegio de Francia, La preparación de la novela. Si bien lo ideal de esta forma (La Preparación de la novela, p. 149) Aquello que confronta la frase a la no-frase, es la conjunción, en la primera, de la nota y de la forma, depósito de lo real, del pasado o de la literatura que le provee de un futuro. El ritmo particular e ideal es el incidente, definido en muchos puntos de la obra como “cosas que caen”, “pliegues ligeros”, la fantasía de un vínculo inmediato pero efímero a lo real, del estar ahí de las cosas, cuya escritura da cuenta, sin ninguna connotación: una suerte de evidencia de lo real que se apropia de aquel que escribe y que, sin transición, fracasa en el texto. Las notas sobre el haiku en La Preparación de la novela, después de las sugerencias que Barthes hace en El Imperio de los signos, constituyen el tipo ejemplar de notación del presente. El haiku “pone en juego el sentir-ser del sujeto, la pura y misteriosa sensación de la vida.” (La Preparación de la novela, p. 72). Hay un presente de la sensación, del sentimiento de ser mundo, del tiempo que pasa y del tiempo que hace, historia y meteorología, que “despega” los pedazos y contribuye a volver a la forma amorfa. El encanto que resulta de esto procede aquí una vez más el rebasamiento del tema de la lengua. Barthes se dice conmovido e interesado por el haiku a través de la opacidad de la lengua en la que ocurre. Esta familiaridad paradójica, la única que experimentaría con una poesía traducida, la explica por la forma que engloba la verdad del instante.

“Todo ritmo tiene por función emocionar o apaciguar el cuerpo, lo que, en cierto nivel, en un punto lejano, profundo, primitivo, del cuerpo, es la misma cosa: emocionar o apaciguar el cuerpo, por la fórmula, es integrar el

cuerpo a una naturaleza, reconciliarlo, detener su separación, destetarlo. “Esta escritura no separada del mundo, despojada de un código y de parámetros escolares, siempre grata y en movimiento, puede coincidir con la idea de lengua materna, tal y como Barthes podría imaginarla, portadora de la indulgente neutralidad de la madre, jamás opresora, y también de su nobleza. El sintagma de la lengua materna aparece poco en Barthes, y jamás en su sentido socio o sicolingüístico. Él se opone a la vez a la lengua nacional y a las lenguas extranjeras. Si las lenguas muy extranjeras como el japonés pueden representar la fantasía del otro, la lengua materna, dibujando el territorio de lo umbilical como escribe en Roland Barthes por Roland Barthes instruye una forma de no-pertenencia reconciliándose con el espacio de la no separación, del destetar, que no es la ausencia de una obra del “des-obrar<sup>10</sup>”, sino la ausencia de abandono, la ausencia de ruptura y que, por esta, pueda ajustarse a la desocupación de la escritura. Sobre la lengua materna, Barthes nos hace un donativo doble como testimonia uno de sus ensayos críticos que evocan la música: “Creo que la irrupción de la lengua materna en el texto musical es un hecho importante. Para ceñirse a Schumann (¿el hombre con dos mujeres – con dos madres? – la primera que cantaba y la segunda, Clara, que le dio visiblemente la palabra de manera abundante: cien romanzas en 1840, el año de su matrimonio), la irrupción de la Muttersprache en la escritura musical es verdaderamente la restitución declarada del cuerpo.<sup>11</sup>” Esta se acerca por lo tanto al no-lenguaje: de las fórmulas luminosas no susceptibles a comentarios críticos: “c’est ça!”, expresión recurrente a partir del Placer del texto, como también “Voilà”, palabra de intimidad con la madre, cuyo eco, después de su muerte le trae lágrimas, como lo cuenta una de las fichas de Diario de duelo. La lengua materna es aquella que saca del meta-lenguaje, lo que no es sin paradoja, pero es solo esta paradoja que puede permitir acercar la lengua de la escritura y, por qué no, de la novela: “yo, tan “intelectual”, al menos acusado de serlo, yo totalmente hecho de un metalenguaje incesante (que definiendo)(mam.) me declaro sumamente el non-lenguaje.” (Diario de duelo, p. 222). La lengua muy extranjera y la lengua materna se reconcilian y acercándose ambas a la escucha y al silencio, a la unión y al movimiento, valores que son precisamente aquellos que Barthes otorga a la escritura.

10 **Juego de palabras por su fonética en francés: Déssevrer, destetar, des-amamantar, désoeuvre, ausencia**

11 «Rasch », OC IV, p. 836.

# 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 equivalentes<sup>1</sup>, 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.

<sup>2</sup> “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.

<sup>3</sup> **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, confesa 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.

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

<sup>5</sup> **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 comentar<sup>5</sup>.”

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.

# Barthes y la fotografía

## Barthes and the photography

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

*Biografía de Ronal Barthes*

*Traducción del francés: Jhonny Gutierrez Moreno*

*Revisión final: Natalia Baudion*

Barthes no es fotógrafo. Como muchos de sus contemporáneos, no practica la fotografía más que estando de viaje y de vacaciones, prestando una atención muy relativa a la cámara y a la técnica. Pero su obra de pensador como su obra autobiográfica hacen de la fotografía un medio esencial. Barthes es uno de los pocos pensadores de su época en haber reflexionado verdaderamente sobre la imagen. Lo hizo desde un punto de vista filosófico antes que Deleuze en unos artículos memorables publicados en los primeros números de la revista *Communications*. Y contrariamente a muchos otros intelectuales no analiza simplemente imágenes consagradas por la alta cultura. Barthes experimenta prematuramente una curiosidad por los medios, que crean en él un interés por la imagen popular, por la imagen publicitaria, por el exceso de las imágenes a las que se enfrenta rápidamente la creciente sociedad de consumo. Critica de esta, por cierto, su ideología subyacente, pero lo hace disfrutando aquello de lo que habla, lo que constituye la calidad y la precisión de sus análisis, incluso para nosotros en la actualidad.

## Cuerpo de Investigación

- *Mitologías*, 1957
- “*El mensaje fotográfico*”, *Communications*, 1, 1961;
- “*Retórica de la imagen*”, *Communications*, 4, 1964;
- *El Imperio de los signos*, 1970.
- *Roland Barthes por Roland Barthes*, 1973;
- La preparación de la novela, “*Proust y la fotografía*”, 1979-1980 (2003);
- *La Cámara lúcida*, 1980.

Se aprecia un interés constante, que ocupa a Barthes durante las tres décadas de su actividad como escritor y pensador; pero podemos distinguir tres periodos, que son también tres formas de pensar la fotografía y que examinaré sucesivamente:

1. La mirada científico y crítico (años 1950-1960)
2. La apropiación subjetiva (años 1970)
3. La teorización por la subjetividad (los dos últimos años después de la muerte de su madre, donde la fotografía es definitivamente asociada al duelo).

El interés de este proceso cronológico (además de ser requerido por el proceso biográfico) es el de no sobre-

determinar el vínculo de Barthes con la fotografía con el gran y célebre texto sobre la foto que es La Cámara lúcida, que sale dos semanas antes de la muerte de su autor. Es también el de comprender como el pensamiento más fuerte de Barthes procede de un nudo entre la sensibilidad y el intelecto, de un estilo de vida que da su estilo al pensamiento y que se ve practicando de manera particularmente fuerte con la foto. Es así que podemos sacar la hipótesis de que si la foto concibe el mundo de manera a la vez parcial e indirecta (atribuyendo súbitamente al presente un tiempo que pasó para siempre, experiencia próxima en ello a la memoria involuntaria proustiana), esta permite al mismo tiempo llevar a cabo la experiencia de la frontalidad.

Como la muerte de Barthes coincidió con la publicación de La Cámara lúcida, muchos de los homenajes hechos en su nombre asociaron su muerte con el texto sobre la fotografía. Es así que, Denis Roche en su muy bella "Carta a Roland Barthes sobre la desaparición de las luciérnagas", escribía lo siguiente: "(...) la primera cosa que escucho decir es que usted cayó de frente y que su cara 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 para con los tubos por los cuales la vida le llegaba todavía, y que parecía decir: "desconectémoslos, ya no vale la pena" Roche (1982, p.157). Denis Roche no puede evitar asociar esta muerte con la fotografía, recordando que La Cámara lúcida no contiene más que retratos tomados de frente, por ejemplo, éste, de Richard Avedon, donde la frontalidad de la mirada está ligada a la máscara y al sentido: "la máscara es el sentido mientras éste sea absolutamente puro"; y él la vincula a la aparición-desaparición de las luciérnagas, una noche de julio en la Toscana, de la cual hace además un emblema de la fotografía. Pero mirar el mundo directamente a los ojos o mirar a la muerte de frente implica un trabajo sobre sí mismo, y sobre el medio, un tiempo para la reflexión que es también la aventura de todo recorrido intelectual partiendo de ese deseo y conduciéndonos a él.

## 1. El aspecto científico y crítico (años 1950 – 1960)

La cultura visual de Barthes se forma durante los años 1950, al momento de colaborar en diversos periódicos o revistas (Combat, Esprit, Théâtre populaire, France Observateur...), donde está en contacto permanente con el mundo del espectáculo (va al teatro casi todas las noches y el teatro, en esta época de la Postguerra en Francia, es la forma de sentido fundamental, capaz de unir arte, cultura y política) y las formas de la cultura de masa. Educado en el marxismo, Barthes manifiesta en ellas una mirada crítica, cuya crítica se siente emancipadora. Muchas de las "Mitologías", que son en su inicio breves artículos concedidos a periódicos desde 1952 y que no serán compilados en un volumen hasta 1957 acompañados de un ensayo teórico titulado "El mito hoy en día", se refieren a la fotografía o parten de fotografías. No se trata en ningún caso de fotografías de arte sino de un medio cada vez más invasor de la comunicación de masa: imágenes publicitarias, o fotografías chocantes que acompañan a un comentario sobre la actualidad. ¿Cuáles son las "mitologías" que tienen por objeto principal la fotografía? Son 11 de 53, pero podríamos añadir algunas que tienen a la fotografía como objeto secundario.

*El actor de Harcourt*  
*El escritor en vacaciones*  
*El crucero de la sangre azul*  
*Sapónidos y detergentes*  
*Iconografía del padre Pierre*  
*Bichín entre los negros*  
*El rostro de Garbo*  
*Publicidad de la profundidad*  
*Foto-impactantes*  
*Cocina ornamental*  
*Fotogenia electoral*

Algunas son escritas a propósito de fotos publicadas en revistas, las fotos de reportaje en Paris-Match (“El crucero de sangre azul”, “Bichín entre los negros”), las fotos de cocina de Elle, a colores y cuya categoría dominante son las coberturas: “Nos la ingeniamos claramente para glasear las superficies, para inflarlas, esconder el alimento bajo el sedimento lizo de las salsas, cremas, caramelos, y gelatinas. Esto tiene que ver evidentemente con la finalidad misma de lo cubierto, que es de orden visual, y la cocina de Elle es una simple cocina de la vista, en sentido distinguido.” (Barthes, 2010, pág. 770); O incluso las fotos publicitarias (“Sapónidos y detergentes”, “Publicidad de la profundidad”) que es objeto de una deconstrucción feroz. Una exposición a gran escala en la galería de Orsay, titulada “Foto-impactantes”, le permite una reflexión acerca de la intención fotográfica, la cual sobreconstruye el horror e impide a menudo al espectador de experimentarlo. “La mayoría de estas foto-impactantes que nos mostraron son falsas, porque precisamente eligieron un estado intermedio entre el hecho literal y el hecho mayor, demasiado intencionales para la fotografía y demasiado exactas para la pintura, les hace falta a la vez el escándalo de la letra y la verdad del arte: se las quiso transformar en signos puros, sin permitir dar al menos a esos signos la ambigüedad, el retraso de una espesura.” (Barthes, 2010, pág. 753).

Barthes se interesa también en las fotografías de las celebridades, aquellas hechas para librarse inmediatamente del mito como las fotos de los estudios de Harcourt. De igual manera, sobre el rostro fotografiado de Garbo, encontramos ya la reflexión a propósito de la máscara que leeremos en La Cámara lúcida. “Ahora bien, la tentación de la máscara total, escribe Barthes, (la máscara antigua, por ejemplo) implica tal vez menos el tema de lo secreto (el caso por ejemplo de los antifaces italianos) que aquel del arquetipo del rostro humano.” (Barthes, 1995, pág. 724).

Una de los planteamientos más contundentes que Barthes elabora en este conjunto es acerca de la fotogenia electoral, colmo de la factoría ideológica respaldada por la fotografía. Todo debe estar presente en la fotografía del candidato: sus razones, sus determinaciones familiares y sociales, sus deseos, todo un estilo de ser. “Es evidente que aquello que nuestros candi-

datos dejan leer en sus efigies, es una base social, el confort espectacular de normas familiares, jurídicas, religiosas, la propiedad infundida de esos bienes burgueses que son por ejemplo la misa del domingo, la xenofobia, el plato de bife con patatas fritas y el cómico de cornamenta, en resumen, aquello que llamamos ideología. Naturalmente el uso de la fotografía electoral supone una complicidad; la foto es un espejo, esta deja leer lo familiar, lo conocido, propone al elector su propia efigie, clarificada, magnificada, llevada des-pampanantemente al estado de tipo. Es además esta sobreestimación que define exactamente la fotogenia: el elector se encuentra a la vez expresado y mitificado, es invitado a elegirse a sí mismo, a cargar el mandato que va a conceder con una verdadera transferencia física: lleva a cabo una delegación de su “raza.” Y un poco más allá, Barthes hace emerger por primera vez este tema de la frontalidad, haciendo de la “pose de frente” un símbolo de la seriedad y de la franqueza.

¿Qué es lo que sorprende en esta primera reflexión sobre la fotografía, tomada en un discurso más general de las ideologías y en un discurso que podríamos llamar pre-teórico? La fotografía es aquí leída como un lenguaje, susceptible de una deconstrucción. Perseguido esas falsas evidencias como el cazador de rastros, Barthes no se conforma con hacer un cuadro de la vida de los franceses de los años 1950, como se dice a menudo y a lo que más o menos lo reduce la edición ilustrada del libro<sup>1</sup>, sino cumple plenamente el programa de un pensamiento crítico. A la naturalidad, al sentido común, al olvido de la Historia, interpone lo inteligibilidad de los signos.

El enemigo es la doxa, el discurso pre fabricado, el estereotipo. Concepto clave de Mitologías, la doxa se refleja en las opiniones y en los prejuicios sobre los cuales se funda la comunicación corriente. Adosando el saber al reconocimiento de aquello que ya se conoce, la doxa impide reconocer la realidad que dibuja en forma de mito: “Una de nuestras mayores limitaciones: el divorcio agobiante de la mitología y del conocimiento. La ciencia va rápido y recto en su camino; pero las representaciones colectivas no la siguen, están siglos atrás, estancadas en el error por el poder, la prensa grande y los valores del orden (Barthes, 2010,

pág.721).” Es así que la noción de mito es el otro concepto fundamental de Mitologías. El mito es un signo, y la fotografía produce estos en cantidades. El mito opera una conversión de lo cultural a lo natural, de la historia a la esencia. Esta conversión es insostenible para Barthes: “Me angustiaba ver a todo momento confundir en el relato de nuestra actualidad, Naturaleza e Historia, y yo quería volver a tomar en la exposición decorativa de lo-obvio, el abuso ideológico que, a mi parecer, se encontraba oculto ahí” (Barthes, 2010, pág.721).

Contra el “resulta evidente”, la sola verdadera violencia según él, Barthes ofrece un proyecto teórico que combina la crítica de la ideología de obediencia marxista, la lectura de los símbolos y de las cualidades sensibles (que hereda de Bachelard y que ya se encuentra en obra en Michelet) y la semiología saussuriana. Es así que, tal vez más que los objetos retenidos, son los fijadores de la materia los que cuentan: lo aderezado y lo soso, lo pegajoso y lo pesado, todos estos atributos de la doxa que vienen a contradecir lo discontinuo y lo suelto de la escritura reflexiva. La fuerza de este método es el resultado de un extenso trabajo. Especialmente, el poder de la crítica de Barthes cabe en el hecho que, a pesar de la violencia de la oposición a la doxa, no se limita a una simple condena. Se vuelve precursor en un análisis mediológico de la comunicación de masa que toma a cargo nuevos mecanismos de adhesión. Se anticipa a la entrada en la era de la comunicación visual mostrando el poder de seducción de las imágenes. No se coloca en una posición dominante de denuncia: reconoce el atractivo de los mitos, su efecto de magia. Es así que cree también en la capacidad crítica del espectador, simétrica a la relación de hechizo. Lo dice con una gran lucidez en 1963 en un artículo de Communications sobre las vedetas (Soraya, Jackie Kennedy, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe...): cuando se afirma que “el análisis de prensa (de tipo estructural) es infinitamente más urgente que las entrevistas de audiencia”, es que se teme percibir que la “vedetización no es recibida sin conflicto”; todas las personas que sucumben al atractivo de las estrellas tienen también “una consciencia aguda del fenómeno, “distanciado” por el sujeto, incluso en el caso de adhesión, según las mejores reglas

del espíritu crítico” (Barthes, 1963, pág. 228). De esta manera, los dos últimos artículos de Communications hablan de la fotografía dando un cimiento científico a este pensamiento de la fotografía como productora de mito, incluso si el problema que se plantea, y que continuará planteándose posteriormente, es la dificultad de tratar la fotografía únicamente como un lenguaje. A lo largo de su obra, afirma que hace falta “leer” el mensaje fotográfico. En el primer artículo, “El mensaje fotográfico” (1961), habla de la fotografía en términos de “mensaje sin código” y añade que “esta misma fotografía no es solamente percibida, recibida, sino es también leída”. Al mismo tiempo, y de manera asertiva, advierte sobre la utilización de la palabra “lenguaje” para los sistemas no-lingüísticos: “Junto a nuestro sistema de doble articulación que es el lenguaje, existen otros sistemas de comunicación donde, esta vez, el vínculo del significado y del significante es analógico. Es el caso, por ejemplo, de la fotografía” (Barthes, 1961, pág. 876). Asimismo, “no podemos entonces hablar de lenguaje, para un sistema de signos sin doble articulación y donde el vínculo significante/significado es analógico” (p. 877). En la Cámara lúcida, Barthes reconoce que: “a pesar de sus códigos, no puedo leer una foto” (pág. 141). Barthes no puede solucionar este doble vínculo teórico de manera estrictamente científica, sino a través de la apropiación subjetiva; haciendo de la fotografía un “para mí”, va a renunciar a hacer de éste el soporte de la crítica, pero buscará pensarla con respecto a sus múltiples usos y en particular como un soporte del deseo.

## 2. La apropiación subjetiva

El Imperio de los signos marca un giro en el vínculo de Barthes con la fotografía ya que, por primera vez, va a construir un libro que atribuye una importancia casi igual a los fragmentos escritos y a las fotografías. Lo que reproduce tres años más tarde en su autorretrato. Enfocando su libro sobre el Japón en la fantasía más que en la experiencia o en el conocimiento, somete al país a las leyes de su imaginario y de su deseo.

---

1 . Una lectura “nostálgica” de Mitologías es sin embargo parte esencial en la recepción de ese texto hoy en día.

Porque Barthes hace de este un espacio de lo primitivo, de lo vacío y de la excepción de la significación, el Japón se presenta como un texto escribible y constituye un verdadero antídoto al discurso intimidante, una forma de terminar con la religión del sentido y el terrorismo de la palabra. El Japón es un signo, pero un signo vacío, irrecuperable, que fisura nuestras creencias y nuestros símbolos. No es pensable en el modo de articulación del sujeto, del mundo y del sentido, sino se lo lee dentro de su materialidad tranquila. Poco importa que Barthes haya comprendido o no perfectamente los conceptos del zen y sus resonancias íntimas en el Japón que descubre.

Lo que importa, es comprender como el Japón lo ayuda moralmente, afectivamente, a asumir sus posiciones críticas. La predominación de lo visual podría ser el sentimiento de todo viajero (turista) que visita países que no conoce: miramos, fotografiamos para captar lo que no comprendemos. Barthes lo sabe y rehúsa dejar su mirada simplemente impresionada: acepta a cambio ser fotografiado o captado por lo real que lo rodea y por esto mismo modificado. El Imperio de los signos lleva todo un sub-texto, visible y legible, que cuenta a fondo las aventuras de su deseo, su relación liberada con el cuerpo. En primer lugar, el léxico de un encuentro, que despliega, mediante la reproducción de su escritura manuscrita, todas las palabras con las cuales él puede comunicarse con sus amantes: “esta noche: komban”, “¿a qué hora? ¿nan ji ni?”, “cansado, tsukareta” ... Luego, un bosquejo dibujado a mano en el reverso de una tarjeta personal y que, fue corroborado, duplica el camino que conduce al “Pinocchio”, un lugar de encuentros homosexuales. Pero son sobre todo imágenes que manifiestan su deseo. Las fotos del rostro del actor Kazuo Funaki, una de ellas abriendo y la otra cerrando el libro con la variante de la sonrisa en el segundo retrato, son de Barthes, así como las fotos de luchadores de sumo, en el centro del libro, y aquella del actor de kabuki rodeado de sus dos hijos. Está probado que Barthes consagró a la ilustración de su libro un cuidado meticuloso. Tuvo la suerte de contar con la ayuda de Daniel Cordier (que le autoriza a reproducir dos documentos de su colección personal y al cual agradece en la página de los créditos fotográficos), de un conservador del museo Guimet, y de Albert Skira en persona que le da acceso a fondos de las colecciones suizas (en particular

la de Nicolas Bouvier, del cual numerosas imágenes son presentadas en el libro<sup>2</sup>). Es sorprendente sin embargo que todas las fotos de jóvenes provienen de su propia mirada. Estas evidencian juegos de miradas o de retrato (para la foto del luchador que se sirve la comida y que no muestra más que la línea de los hombros y la del muslo derecho), una relación en la cual uno mismo es tomado, fotografiado tanto como fotografiante y que puede desembocar en una manera de volverse japonés que Barthes pone en escena más tarde en otro documento: un retrato del mismo en el periódico Kobé Shinbun que le hace un rostro casi oriental, “ojos rasgados, pupilas negras de acuerdo a la tipografía nipona” (Barthes, 2007, pág.420).

La apropiación subjetiva es todavía aún más asumida en Roland Barthes por Roland Barthes. En el libro de 1975, la asociación del biografema y de la fotografía, explícita en *La Cámara lúcida*, es la prueba de una primera demostración. Las fotografías de la primera parte no están ahí de manera ilustrativa ni simplemente para llenar el pliego de condiciones de la colección. El juego entre las imágenes y las leyendas es otra forma de producir biografemas, de la significación nacida del detalle.

Nos invita también a leer los fragmentos que continúan como instantáneas, liberadas de la continuidad ilusoria del relato, legibles como tantos momentos de un cuerpo Barthes se ocupó bastante de esta sección y de su diagramación. La génesis de las leyendas y el número de “leyendas abandonadas”, consultables en *El Léxico del autor*, lo demuestran. Las fotografías, los dibujos, los fragmentos de escritura manuscrita no tienen la misma función que en *El Imperio de los signos* donde las imágenes aparecen todavía como fragmentos del relato de viaje, incluso si estas no constituyen meras ilustraciones. Son tantos los escenarios donde el sujeto se refleja por instantes o breves respaldos. El sujeto es difractado y refractado por turnos, construyéndolo como objeto de una enciclopedia móvil y no totalizante, recompuesto incesantemente, sustrayendo el saber a medida que este se presenta.

2 **Nicolas Bouvier** vivió en Japón en 1964 y 1965 y publicó un libro titulado *Japón* (Lausanne, Ed. Rencontre, 1967) que posee Barthes.

### 3. La teorización por la subjetividad (dos últimos años, después de la muerte de su madre, donde la fotografía es definitivamente vinculada al duelo).

En los dos últimos años de su vida, Barthes va a preparar una teorización de la fotografía a partir de esta apropiación subjetiva. El duelo de su madre va a ser determinante para abordarla de otro modo. Como si nada, y casi sin darse cuenta, Barthes va a lanzar una proposición muy importante sobre la foto por la composición y la publicación del libro sobre la fotografía que atribuye una forma magnífica, a las múltiples resonancias, a los lazos de lo íntimo y de la reflexión.

La luz que es elemento central de *La Cámara lúcida* no es la intensa claridad del sol mediterráneo ni de la explicación luminosa, de la comprensión plena y entera de los eventos y de los hechos, sino una luz de alguna manera ensordecida, más misteriosa, más neutra (en otras palabras, más móvil) porque ésta emana no de la vida sino de la muerte. Dos circunstancias precipitan esta revelación – el sentido óptico como el sentido espiritual – de la fotografía. La primera es un encargo: en 1978, Ediciones Gallimard le propone a Jean Narboni abrir una colección co-editada junto a *Cahier du cinéma* en torno a las artes de la imagen. La idea no es llamar a especialistas, sino a pensadores, intelectuales que hablen del tema haciendo uso de su inteligencia, competencia y su gusto amateur. Narboni, que conoce a Barthes por medio de Christian Metz así como por sus artículos sobre la fotografía de prensa o sobre la foto de arte (Boudinet, Bernard Faucon, Wilhelm von Gloeden), recurre primeramente y amistosamente a él. Barthes es seducido por la idea ya que no se le pide hacer un discurso teórico: el objetivo no es sumergirse en escritos sobre la fotografía ni en su historia (incluso si, en Nueva York, había visto a su amiga Susan Sontag que le había hecho leer su ensayo sobre este tema que lo había apasionado y cuya traducción el mismo había inmediatamente sugerido a Christian Bourgois publicar) (Sontag, 1968). Su intención puede estar vinculada a su deseo. Como muchas personas que llevan el luto, él se encuentra en ese momento sumergido en la selección y la contemplación de fotografías antiguas, ocasión que constituye la segunda circunstancia de *La Cámara lúcida*. En diciembre de 1978, fue al

estudio de un fotógrafo de Belleville a hacer duplicar fotografías viejas y muy dañadas de su madre. Cuando Jean Narboni lo vuelve a contactar para el proyecto en marzo de 1979, él había colocado la fotografía de su madre cuando era niña delante de él sobre su escritorio ya que sabía que había algo por descubrir en esta búsqueda: algo muy íntimo y muy general al mismo tiempo, que daría sentido al proyecto. Barthes compra inmediatamente algunos libros de fotografías en Hune y Delpire principalmente los números especiales del *Nouvel Observateur* “foto” que publica este editor, le pide consejos a Daniel Boudinet, visita un cierto número de galerías y, a partir del mes de abril en Urt, se lanza a la escritura de un ensayo que toma rápido la forma de investigación, con índices, progresión y revelación.

Hasta ahí, interesándose en la fotografía como símbolo, Barthes había siempre desconfiado de su capacidad analógica, de su dimensión realista. La foto (principalmente la de moda o de prensa) siempre fue puesta a distancia, ya sea por el análisis, o por una cierta reserva afectiva (lo confirma su artículo sobre Boudinet, a pesar de su precisión). El descubrimiento de la fotografía de su madre en el jardín de invierno de su casa natal de Chennevières-sur-Marne produce una verdadera inversión de perspectiva: se podría hablar incluso de una “conversión”. El 13 de junio de 1978, llora al descubrir esta foto. El 29 de diciembre de 1978, luego de haber recibido el duplicado que había solicitado en Belleville, Barthes escribe: “Esta imagen entra en conflicto con todas las pequeñas luchas vanas, sin nobleza, de mi vida. La imagen es verdaderamente una medida, un juez (comprendo ahora como una foto puede ser santificada, orientar... no es la identidad que es recordada, hay en esta identidad, una expresión rara, una “virtud” (Barthes, 2009, pág. 232). Los términos empleados asocian explícitamente el proyecto sobre el amor y la sideración producida por esta imagen. Con ella, Barthes hace un experimento, en el sentido exacto de la palabra, que modifica su vínculo con la fotografía y marca un giro en la medida como vive su duelo. Esta revelación cambia su pensamiento de una reflexión sobre el sentido de las imágenes por una reflexión sobre el ser – el “es así”, el “tal” de la fotografía por las que indicamos torpemente en el lenguaje la asunción del referente que esta efectúa. “La fotografía pertenece a esta clase de objetos hojear-

dos de los cuales no podemos separar las dos láminas sin destruirlas: el cristal y el paisaje, y por qué no, el Bien y el Mal, el deseo y su objeto: dualidades que podemos concebir, mas no percibir (no sabía todavía que, de esta terquedad del Referente de estar siempre ahí, sugería la esencia que yo buscaba) (Barthes, 1995, pág. 793).” La Cámara lúcida pone en escena de la experiencia de este vuelco. La primera parte transita a través de las impresiones y las emociones provocadas por ciertas fotografías escogidas.

Ésta establece la famosa distinción entre el *studium* (la cultura, el tema de la foto) y el *punctum* (la emoción – que es objeto de definiciones a veces divergentes en esta parte del libro, unas veces contratiempo, angustia por el duelo, a veces potencia expansiva de la fantasía, énfasis y neutralidad). Este trayecto de fotografías célebres, “públicas”, muestra cómo funciona el deseo, pero nada dice de la naturaleza de la fotografía. Ésta expone incluso una parte de la reflexión sobre ella, la que concierne al operador, el fotógrafo, su intención, su trabajo. La foto solo existe para el espectador, para aquel que la mira y cumple así la fantasía expresada desde las “Foto-impactantes”, en *Mitologías*: que las imágenes sean devueltas exclusivamente a aquellos que las miran.

“Debía llegar más intensamente hasta mí mismo para encontrar la autenticidad de la Fotografía, esto que es visto por cualquiera que vea una foto, y que la distinga con sus propios ojos de cualquier otra imagen (Barthes, 1995, pág.836)” La imagen de su madre de niña, junto con Philippe Bingger, su hermano, sobre un puente de la sierra que hacía de jardín de invierno en la bella casa de los Binger en Chennevières, produce una revelación comparable a aquella de la memoria involuntaria de Proust: esta imagen no evoca solamente el pasado, sino también la verdad de ese pasado en su fuerza de presencia, al instante. Es así como la foto no es una imagen de Henrieta Barthes cuando ésta es pequeña, sino de su madre que se transforma en “su hija”, siendo él un hombre que envejece. “Ella, tan fuerte, que era mi Ley interior, yo la vivía para que terminara como mi hija mujer. Resolvía así, a mi manera, la Muerte” (Barthes, 1995, pág.848). Para expresar la naturaleza particular de esta presencia que desbarata la cronología o el ordenamiento habitual de los tiempos, Barthes substituye el punto

de vista del estereotipo de la cámara oscura por la imagen de la cámara lúcida. Ya no habla en términos mecánicos o físicos, sino en términos químicos, haciendo énfasis en la acción de la luz en ciertas sustancias. El reencuentro con el ser amado que permite la fotografía no suprime la muerte; trae un consuelo comparable a las presencias espectrales para aquellos que creen en los espíritus. La revelación (en el sentido químico) produce sin embargo una resurrección (en el sentido religioso), que autoriza tener un verdadero contacto con el ser desaparecido. “La foto del ser desaparecido me conmueve como los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical conecta el cuerpo de la cosa fotografiada con mi mirada; la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que ha sido fotografiado” (Barthes, 1995, pág. 854) La relación es comparable a aquella que Ulises tiene con su madre en el reino de las sombras. Se aproxima a una verdad de la muerte que no es la mera desaparición. Como lo dice la leyenda que Barthes escribe en el retrato de Lewis Payne por Alexander Gardner, “Está muerto y va a morir”, la muerte se afirma a la vez en el pasado y en el futuro. La magia se debe a la prueba esa realidad, que Bataille designa como Imposible: el desgarramiento a la vez hiriente y deslumbrante de la muerte. Mediante esta revelación, Barthes puede, al final de su libro, conjugar su reflexión sobre la fotografía y la conversión que conduce hacia la *vita nova*. Esta reunión se efectúa alrededor del término de “piedad” que reúne a la vez el *punctum* de la foto y el amor maternal.

3 La ausencia de emoción resentida en la exposición de “Photo-chocs” en la galería de Orsay proviene de una exagerada presencia del fotógrafo y de sus intenciones en la fotografía. “El fotógrafo se sustituye generosamente para nosotros en la formación de su tema” (“Photo-chocs”, *Mitologías*, p. 752)

4 “Tendría por lo tanto en La Cámara lúcida como una “ficción química” que vendría a compensar el sentimiento doloroso y absoluto de la muerte por la creencia o el espíritu, muy bello de una resurrección posible, ahí, en el grosor de la foto” (Bernard Comment, Roland Barthes, hacia lo neutro, Christian Bourgois, 1991, p. 127). En diciembre 1979, Barthes participa en la presentación de una tesis en fotografía de Lucien Clergue en la universidad de Aix-Marseille: el laboratorio que lo recibe pertenece al departamento de química.

“Yo juntaba en un último pensamiento las imágenes que me habían punzado (tal es la acción del punctum-NB), como aquella de la esclava de collar delgado, con zapatos razgados. A través de cada una de estas, infaliblemente, alejaba más allá la irrealidad de la cosa representada, entraba locamente en el espectáculo en la imagen, rodeando con mis brazos aquello que está muerto, aquello que va a morir, como lo hizo Nietzsche, cuando el 3 de enero 1889, se arrojaba llorando al cuello de un caballo martirizado: enloquecido por causa de Piedad” (Barthes, 1995, p. 843)

Es en ese punctum, que entrelaza el pensamiento propio de un medio y de su efecto sensible que se realiza la teoría de la fotografía, que es también un pensamiento de la muerte y que, de manera casi mitológica, coincide con su propia muerte.

## Bibliografía

- Barthes, R. (1963). ¿La vedete: encuestas de audiencia?, *Communications*, nº2, 1963 p. 228.
- Barthes, R. (1995). *La Cámara lúcida*, Madrid:Paidós-Ibérica.
- Barthes, R. (2007). *El Imperio de los signos*. Madrid. Seix Barral.
- Barthes, R. (2009) *Diario de duelo*, Madrid: Paidós-Ibérica.
- Barthes, R. (2010). *Mitologías*. Edición ilustrada por Jacqueline Guittard. Paris: Seuil.
- Roche,D. (1982). Carta a Roland Barthes sobre la desaparición de las luciérnagas. *La Desaparición de las luciérnagas*. s/c : Éd. de l'Étoile.
- Sontag,S. (1982) *Sobre la fotografía*. Traducción del inglés Philippe Blanchard y Christian Bourgois (1982).

# Prólogo al libro “La Composición de la Sal”

---

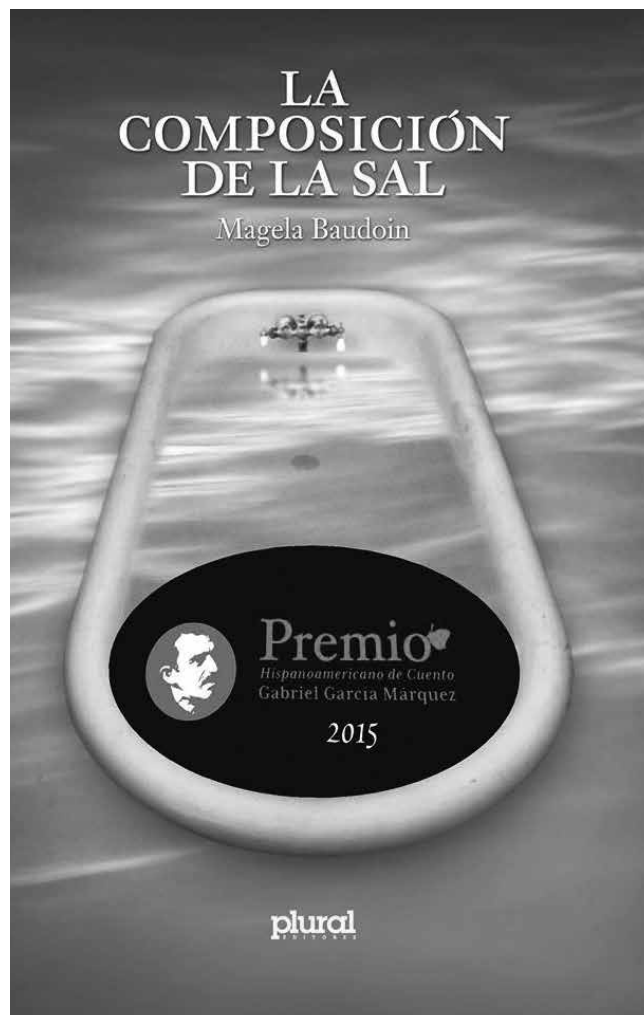
de Magela Baudoin

**Giovanna Rivero**

Comunicadora Social, escritora y Doctora en Literatura Latinoamericana en University of Florida.

Email: giovannarivero@gmail.com

---



## La sal es como el tiempo

Así como la sal es capaz de derretir el hielo y diluirse en los mares sin perder su identidad, así como la sal multiplica el ardor de una herida y, quemándola, la sutura de sí y la sana. Así como, en reposo, se expresa irreprochable en un cristal plateado, la sal, pura y venenosa, así se comporta la bella escritura de Magela Baudoin.

Esta escritora de prosa elegante se ha tomado su tiempo antes de entregarnos este puñado de cristales. Ha valido la pena. Y aunque los amigos la urgíamos a dar este paso, a cumplir con el rito que, de algún modo, completa el anhelo de comunicación de la escritura entregándose a los lectores, es decir, al mundo, Magela decidió esperar, fermentar la letra llevándola a sus confines simbólicos.

Sin embargo, quizás lo mejor o lo más significativo de su trabajo no resida sólo en la piel del lenguaje –en las palabras y esas pequeñas ecuaciones que Magela Baudoin sabe armar como llaves de karate-, quizás lo mejor esté cifrado en el otro juego, en la procesión que cada cuento lleva por dentro. De hecho, estoy tentada de decir que estos relatos son *“lobos con piel de oveja”*, pero esto que quisiera ser un aullido de gozo me ha resultado en una imagen gastada que no consigue expresar la verdadera dinámica de estos textos. Será el lector, en el intercambio de códigos, emociones e inteligencias que es la lectura, quien encuentre el mejor modo de comprender y apoderarse de esta propuesta literaria.

Mientras tanto, eso sí, quiero celebrar tres factores que, no obstante responden caprichosamente a mi modo de leer tanto este volumen de cuentos como la definitiva irrupción de esta escritora en el campo cultural boliviano y latinoamericano, pueden acompañar este recorrido iluminando algunos tramos de la post-lectura. (Actividad y momento que me parecen vitales y felices, pues visitar/entrar a un cuento después de haberlo leído, escudriñarlo con la memoria o cuestionarlo con la imaginación, constituyen un camino de reciprocidad imprescindible para que una literatura palpite y se bifurque en todas sus posibilidades). Estos son, entonces, los tres factores que he apuntado

durante mi post-lectura de *La composición de la sal*:

**1.** Me gusta el aura de anacronía que nubla y envuelve a cada historia. No importa si se trata de un drama en apariencia inmediato, como en *“Amor a primera vista”* o *“Gourmet”*; o si el pasado regresa, amoroso, para remontarnos a una infancia de barrio del siglo pasado como en *“Algo para cenar”*, o incluso si el relato apuesta a un futuro ya marcado por el enigma como en *“Dragones dormidos”*, o si se clausura con un promesa terrible de muerte como en *“Un verdadero milagro”*; lo cierto es que en estos relatos se produce un desfase de la ley del tiempo, una transgresión que, en realidad, no tiene que ver con la secuencia de los hechos, sino con el modo en que los personajes encarnan esos acontecimientos, convirtiéndose así en el tiempo mismo. Estamos, ya se ve, ante una prosa clásica que nos conduce, por las compuertas del lenguaje y del estilo, a una sensibilidad largamente trabajada. Esto concuerda también con el silencio (que se agradece) de efectos tecnológicos. En los cuentos de Magela Baudoin la apurada ficción que los subgéneros virtuales han filtrado en la escritura de este siglo –emails, tuits, texting, etc.–, si aparece eventualmente en sus relatos, apenas se nota. Y esto, claro, para el lector actual resulta ser una sorpresa fresca, lo invita a realizar un desembrague violento y subversivo en contrarritmo con *“lo actual”*, a sintonizarse con una veta de imaginación que se nutre de la tensión entre personajes, entre decisiones y vida, entre las palabras puras, palabras-mito, todavía intocadas por el formato de la virtualidad técnica, que ya con la virtualidad de la memoria suele ser suficiente.

**2.** Me gusta el cuento invisible que levita sobre cada cuento *“fáctico”*. Bebiendo de las tradiciones anglosajona y rusa de cuento, Magela Baudoin sabe cómo desarrollar un relato doble, e incluso triple. Pensemos en esas imágenes *“volcadas”* o *“en negativo”* o derramadas en puntos infinitos, que, al cabo de contemplarlas por largos segundos, recomponen en el interior del cerebro el aspecto luminoso o diurno y, sin embargo, latente y escondido de la figura. Creo que así funciona la narrativa de esta escritora. Entregándonos los negativos, las sombras evidentes de algo que ocurre o ha ocurrido más allá de las circunstancias detalladas

en el cuento. Como lectora, valoro enormemente este voto de confianza que el texto me otorga, pues no sólo me invita a completar la trama bajo las líneas de su argumento, sino que apela a mi propio pasado. Eso, también, es lo maravilloso de estos relatos que se desvillan de una hebra enraizada en un tiempo fantasma, que uno puede caminar sobre esa hebra y participar en la reconfiguración holística de sus razones existenciales. ¿Quién no ha sentido que los relámpagos que anuncian el advenimiento de una tormenta brutal no son, acaso, el augurio de un matrimonio o una amistad que se despeña irrevocablemente por causa de un error enquistado mucho antes, en un ayer ya desdibujado? Lean el cuento "Gourmet" y verán cuán natural nos resultan las batallas sordas de esa pareja.

**3.** Me gusta que Magela Baudoin sea una escritora de mi generación. Ya sé que esto suena políticamente incorrecto (y acaso incorrectamente político) y tal vez no venga a cuento; sin embargo, cuando aplaudo con alegría su participación literaria no lo hago porque Baudoin haya venido a llenar ningún vacío. No hay lugares vacíos, no hay agujeros en las banderas generacionales, no se trata de eso. Me refiero a que para todos, lectores, lectoras, escritores, sujetos deseantes, la irrupción de una voz con la cual dialogar sobre aquello que, por ejemplo, hizo de fines del siglo XX el siglo intenso, maravilloso, salvaje y contradictorio que fue, enriquece la agenda de nuestra imaginación pública. No es la acumulación de gente de la misma

edad escribiendo al mismo tiempo sobre más o menos las mismas cosas lo que, al fin y al cabo, da cuerpo a una camada, sino el diálogo –a nivel estético e ideológico– que esas hermandades establecen con el tiempo que precisamente los hermana. Eso es la contemporaneidad, esa trinidad espiritual. Creo, en efecto, que en este volumen de cuentos es posible reconocer ese diálogo con el tiempo de la modernidad, cuando las generaciones se entremezclan, desordenadas, contaminadas del deseo ajeno, impropio por joven u obscuro por decadente. Así sucede en el cuento "Borrasca", en que tres épocas se conectan por esa magnífica máquina del tiempo que es la buena literatura: una abuela y una nieta admiten que, más allá de las modas, está la pasión artística, quizás la más humana y animal de las pasiones. Y así, por la medimnidad de la conversación, traen a este plano a Emily Brontë.

Por último, podría decir que los cuentos de Magela Baudoin beben ávidamente de la vida –casi en el modus narrandi de Alice Munro–, pero prefiero subrayar justamente lo contrario: estos relatos, como la sal en los mares, le devuelven a la vida algo que la realidad tiene la manía de restarle. Enhorabuena.