Ver con los otros

Comunicación intercultural

JESÚS MARTÍN-BARBERO
SARAH CORONA BERKIN

COMUNICACIÓN

VER CON LOS OTROS
Comunicación intercultural

COLECCIÓN COMUNICACIÓN

Primera edición, 2017

Martín-Barbero, Jesús, y Sarah Corona Berkin

Ver con los otros. Comunicación intercultural / Jesús Martín-Barbero, Sarah Corona Berkin. — México : FCE, 2017

151 p. : ilus. ; 21 × 14 cm — (Colec. Comunicación)

ISBN 978-607-16-5034-4

1. Televisión — Aspectos sociales 2. Comunicación visual — Aspectos sociales 3. Medios de comunicación masiva — Audiencias 4. Comunicación intercultural I. Corona Berkin, Sarah, coaut. II. Ser. III. t.

LC P96 Dewey 302.234 5334v

Distribución mundial

Diseño de la colección: María Luisa Passarge
Diseño de portada: Paola Álvarez Baldit
Fotografía de portada: iStock de Getty Images/wildpixel

D. R. © 2017, Fondo de Cultura Económica
Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14738 Ciudad de México
www.fondodeculturaeconomica.com
Comentarios: editorial@fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55) 5227-4672

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito del titular de los derechos.

ISBN 978-607-16-5034-4

Impreso en México • *Printed in Mexico*

ÍNDICE

Introducción 9

1. *Entre el mirar y el ver*

Los inesperados efectos de un escalofrío visual,
por JESÚS MARTÍN-BARBERO 15

De la filosofía a la etnografía 18

La producción 23

Otros momentos del ver con los otros 27

Del "mal de ojo" a la propia imagen,
por SARAH CORONA BERKIN 30

Del sujeto lúdico al sujeto dialógico 33

2. *Visibilidad(es) y visualidad(es)*

Visibilidades latinoamericanas en el contexto hipervisual,
por JESÚS MARTÍN-BARBERO 44

De la magia de la imagen al pensamiento visual 44

Visualidades: guerras de imágenes
y batallas culturales 46

Del pensamiento visual a la escritura electrónica 51

Cuando la experiencia audiovisual
se hace masiva 55

Estética audiovisual 60

De los cambios en la experiencia al *reparto de lo sensible* 65

Oralidad y visualidades del mundo indígena,
por SARAH CORONA BERKIN 66

El otro en disputa 68
Otra forma de pensar la comunicación intercultural 75
Ver con el otro en la investigación horizontal 81
A prueba tres tesis sobre la imagen en Occidente 88

3. *Figuras del otro: entre la explosión y la experiencia, por* JESÚS MARTÍN-BARBERO y SARAH CORONA BERKIN 126
La singular extradición del *extranjero* 126
Del *otro* sentido al *otro* pensado 130
De la interculturalidad en tiempos de globalización 132
La experiencia y las trampas del *ver con los otros* 136

Bibliografía 143

INTRODUCCIÓN

Este libro resulta de un cruce de caminos, y sus planteamientos son también una encrucijada: la hegemonía de Occidente sobre los modos de ver a través tanto de su *ciencia* convertida en modo de conocer-controlar, como de su tecnología —fotografía, cine, televisión, video— convertida en un modo de ver-integrar a las otras, las demás culturas. En esta obra se cruzan dos trayectorias y dos modos de caminar con sus propios paisajes, sus búsquedas y sus propios rodeos. Se trata de las trayectorias de Jesús Martín-Barbero y de la mía, tal como se han encontrado a través de estas páginas. La intersección es posible porque existe entre ambos un ámbito/espacio de interés común: el espesor sociocultural de las *visualidades.* Desde puntos de partida diferentes, ambos hemos estado preocupados por *las imágenes* y los modos de ver durante muchos años. Para intentar comprender tanto las imágenes como las distintas maneras de ver, Jesús Martín-Barbero ha analizado y desmontado el pensamiento homogéneo desde el pensamiento crítico, y yo he buscado comprender y valorar la acción homogeneizante desde la perspectiva antropológica y la acción dialógica.

Desde América Latina, a finales de los años setenta, Jesús Martín-Barbero fue pionero en preguntarse: ¿por qué y cómo el pueblo se relaciona con los productos de la *cultura de masas*? Ante un fenómeno cuyo sentido se daba por sentado, él buscó las razones que la gente tenía para ver un programa o una película supuestamente "enajenantes".[1] A con-

[1] Esta pregunta se hacía en un tiempo en el que circulaban conceptos como "plusvalía ideológica", donde el tiempo de ocio del pueblo dedicado al consumo de medios de comunicación masiva era reflejo de *la estructura,* esto es, un tiempo de "producción de

tracorriente, pues la academia latinoamericana se inclinaba en ese momento por la crítica unidireccional de los medios de comunicación, Martín-Barbero buscaba "minar" esa perspectiva explicitando "las mediaciones que articulan las prácticas de comunicación con las dinámicas culturales y los movimientos sociales". Su propuesta fue desplazar la investigación que se hacía sobre los medios de comunicación masiva y sus efectos hacia la otra vertiente, la de la vida cultural de "la gente". Con esto abrió camino para entender la red de negociaciones existentes entre la lógica del sistema comercial y las competencias culturales de los consumidores. Tal vez la asiduidad de la señora que miraba las telenovelas o la del niño que cada tarde se sentaba frente a la pantalla de dibujos animados japoneses tenían menos que ver con procedimientos idiotizadores o manipuladores que con la atracción popular producida por la narración ya sea en forma de telenovela o del juego-que-cuenta. Para comprenderlos, sin embargo, el investigador debía moverse de su lugar y "acercarse al lugar de la gente".

El discurso libertario de Jesús Martín-Barbero me ha influido desde hace muchos años. Tomar en serio al otro, estudiar *con la gente* para poder hablar de ella, acercarse a los aspectos más políticos de la interculturalidad, son algunas de sus lecciones más cruciales. Su propuesta de "moverse de lugar para investigar la comunicación" resuena en mis planteamientos. En mis primeros trabajos, que tratan acerca de la recepción y la reelaboración de contenidos mediáticos por parte de niños, se escuchan dichos aprendizajes: lo que yo me propuse también fue investigar no lo que hace la televisión con los niños, sino qué hacen los niños con la televisión.

Conocí a Martín-Barbero durante el Primer Encuentro Latinoamericano para la Enseñanza de la Comunicación en junio de 1978, organizado en la UAM-Xochimilco. Luego de varios encuentros breves, durante congresos o coloquios, pude disfrutar de su conversación de manera más prolongada durante los dos años y medio que duró su estancia en Guadalajara. Las oportunidades de vernos desde su regreso a Bogotá en diciembre de 2002 han sido menos frecuentes de lo que hubiera deseado, pero suficientes para producir la conversación que ahora presentamos dando forma a este libro.

plusvalía" pero en el plano ideológico (Ludovico Silva, *Teoría y práctica de la ideología*, Nuestro Tiempo, México, 1971).

Hace no mucho volví a encontrarme con Jesús Martín-Barbero en Chiapas,[2] acogidos ambos por un evento internacional de comunicación intercultural. Allí me pidió explicitar la teoría con la que investigo la comunicación intercultural. Me preguntó: ¿desde dónde miras para ver lo que investigas? Y así se inició el proyecto de este libro que muestra cómo se construye dialécticamente conocimiento entre la teoría y la práctica y en el diálogo entre un investigador y otro que se interpelan al hacer juntos el camino. Ni nuestras experiencias ni nuestras historias convergían a primera vista, y sin embargo nuestros intereses de investigación nos vinculan ahora construyendo un denso diálogo entre nosotros y sobre los modos de ver y hacer imágenes en la América Latina del siglo XXI o, mejor, sobre las múltiples maneras —tanto las ya existentes como las imaginables— de ver y de vernos.

Nuestra discusión apunta a tres temas generales. Qué factores afectan a la imagen que tenemos y qué comunicación podemos tener con culturas y grupos distintos al nuestro. Los factores de los que partimos son las distintas sensibilidades, los usos de la tecnología, y el *mestizaje* como alternativa cultural y política tanto en el ámbito local como en el global.

Martín-Barbero ha hablado del "mal de ojo" que padecen —en general— los intelectuales para referirse a la insensibilidad de los estudiosos de las ciencias sociales ante los retos culturales que les plantea la televisión. Observa que criticar los productos televisivos, por considerarlos una forma primaria de enajenación, les impide comprender una fascinación tal vez más profunda. Se trata del *reconocerse* de la gente en los relatos y discursos de la programación que se les ofrece en medio de la violencia, la pobreza, el fracaso, el cansancio y la falta de oportunidades en que viven las grandes mayorías de América Latina. Los intelectuales a los que se refiere como quienes sufren del "mal de ojo" son los que ante la invasión de las imágenes en la vida cotidiana sólo proponen soluciones como el *control educativo* o la *desconexión* del aparato: ruta equivocada para comprender el gozo y el aprendizaje cultural popular. Ese "mal de ojo" lo padece buena parte de la academia, y se trata de un ojo que no ve sino lo que le dejan ver sus propios prejuicios.

[2] En Chiapas viven 12 etnias que hablan sus propias lenguas originarias. Además ha sido lugar de fuertes reclamos indígenas y diálogos con el Estado nacional. En 1994 surgió allí el movimiento y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Yo añado un significado diferente al "mal de ojo".[3] Me refiero, con dicha expresión, al poder que tiene el monopolio de las imágenes estereotipadas para definir los lugares sociales de los sujetos en el espacio público. Me preocupan las imágenes que reducen el ver desde un solo punto de vista y la ausencia de alternativas. La multiplicidad de perspectivas es confundida en la academia con el *relativismo* y por tanto resulta una posibilidad excluida del repertorio convencional. En este sentido, el "mal de ojo" es una metáfora de la mirada que excluye e invisibiliza. Y la cura de ese mal reside en la producción de una mayor abundancia y diversidad de imágenes que circulen recogiendo y negociando las identidades desde la convivencia en el espacio público.

Mi propuesta teórico-metodológica dialoga, desde hace 16 años, con los huicholes,[4] con quienes trabajo. Entre ellos el "mal de ojo", llamado *nierikaxiya*, adquiere otro sentido. Es la enfermedad del *nierika* o la enfermedad de la visión "sobrenatural". Se trata de una enfermedad producida por un mal espíritu y cuyo padecimiento se traduce en no poder relacionarse funcionalmente con la gente a su alrededor. Los chamanes, que saben hablar con los dioses y con los hombres, luchan por liberar al enfermo por medios tradicionales. Pero el alivio sólo se puede conseguir enmendando el error que haya causado el mal y aplacando la ira del dios ofendido.

Los "males de ojo", en los tres sentidos, son ocasionados desde el poder. El primero surge de un ojo culto, el del intelectual que mira la imagen con desprecio; el segundo surge del ojo de la cámara que decide retratar sólo a unos y excluir a otros. Y cuando no excluye se crean este-

[3] En México el mal de ojo se refiere a la mirada penetrante de algunas personas que, por envidia o deseo desmedido, puede enfermar a un niño. La preocupación colectiva por los niños se manifiesta en los trapitos de color rojo que se cuelgan a los pequeños con el fin de protegerlos del "mal de ojo".

[4] Los huicholes, o *wixáritari* en su lengua, son una población indígena mexicana de aproximadamente 35 000 habitantes que hablan su lengua y tienen sus propios rituales religiosos, de convivencia comunitaria, impartición de justicia y gobierno. Si bien no son independientes del Estado mexicano, poseen un territorio propio en la Sierra Madre Occidental. Viven de la agricultura, la ganadería y la artesanía. Hasta hace poco estaban prácticamente aislados de la cultura mestiza mexicana. Un camino de tierra que los comunica con la cabecera municipal fue inaugurada en 1999; con la comunicación por tierra llegaron las plantas de electricidad y con ellas algunos televisores, primero con videocasetes y después con servicio de antena y recepción de programación comercial. La electricidad llegó a la comunidad en 2009 y el drenaje fue conectado en 2011. La escritura de su lengua empezó a estandarizarse en 1984. Los celulares son comunes aunque su uso es particular.

reotipos sociales en los que se reproduce a los otros como quiere el hacedor de imágenes y no como ellos desean ser vistos. El tercer "mal de ojo" es un castigo de los dioses y se revela en el conocer a través de los sueños.

Conocer las miradas, o los modos de ver, es hoy esencial para entender la discriminación y la jerarquización. La escritura fue en otro momento la depositaria privilegiada del poder. Desde la letra escrita los criollos latinoamericanos no sólo dominaron la burocracia legal sino el mundo cultural: se diferenciaron las celebraciones *cultas* de las *populares*,[5] se modelaron las ciudades con sus calles, nombres y números, se definieron los sistemas educativos y los de ocio y entretenimiento. Ángel Rama (1980) muestra detalladamente cómo la colonización de América Latina está relacionada con la imposición de la lengua y la escritura.

Actualmente, sin embargo, hay otra forma poderosa que determina la relación entre los que habitamos el espacio público. Hoy la imagen es el acicate principal de las relaciones entre los distintos. En una América Latina donde la escritura no ha acabado de cumplir con su función ciudadanizadora, las imágenes son las que nos permiten nombrar el mundo y ordenar la sociabilidad. Esta investigación trata sobre el poder que tiene la imagen para nombrar —y otorgar un lugar en la vida social— a todos los que participamos del espacio público. En múltiples fotografías realizadas por muy diversos fotógrafos se confirma que el "mal de ojo" existe: "toca" a los sujetos y los define en un lugar social.

El "mal de ojo" aplicado a los indígenas desde la cámara de los antropólogos, artistas, periodistas y turistas, nos permite comprender una parte del maleficio que sufre la comunicación intercultural. Fotografiar al otro a través de estereotipos, sin querer conocer ni interesarse por la forma en que grupos y etnias se ven entre ellos y a sí mismos, deseando ser vistos y conocidos, impide construir relaciones sociales democráticas. La falta de equidad discursiva obstruye la relación entre culturas.

En este libro hemos propuesto una vía de pensamiento y de lectura dialógicas. Queremos que la conversación entre Martín-Barbero y yo no

[5] Jesús Martín-Barbero (1987) relaciona la exagerada gestualidad y el melodrama del gusto popular con la prohibición hecha por las coronas francesa, inglesa y española en el siglo XVII para que no se hablara en el teatro callejero. Un claro mensaje de que la lengua no era propiedad del pueblo. Hoy podemos añadir que la imagen del pueblo tampoco es la que ellos han construido sino la que desde el poder los define y jerarquiza.

sea tanto la de *un autor frente a*, sino también *con el otro*. Lo que a su vez implica a cada uno frente a los que nos anteceden y nos rodean en nuestros contextos particulares. En el capítulo 1 enunciamos los caminos académicos de cada uno de los autores. Por separado, rememoramos el camino que hemos hecho para intentar "ver con los otros". Martín-Barbero cuenta cómo ha sido habitar, desde América Latina, tanto el mundo hipervisual global como el local/nacional, y lo que lo llevó a interrogarse sobre ellos. Mi historia tiene que ver con el estudio de la visualidad, primero entre niños y medios audiovisuales y, desde hace muchos años, en contextos indígenas y mi particular acercamiento a la *comunicación intercultural*. Ese diálogo es la provocación para crear el capítulo 2. Con base en el trabajo de cada uno, desde diferentes experiencias empíricas y perspectivas teóricas, trazamos una propuesta para "ver con los otros".

Finalmente, en el capítulo 3, concluimos en ciertos puntos clave de nuestra propuesta para "ver con los otros". Se trata de un comienzo de conjuro contra los diversos "males de ojo". A manera de manifiesto declaramos algunas propuestas que pueden ser las bases para pensar la imagen desde una perspectiva más incluyente, y de trabajar con imágenes para que nadie se quede fuera de la foto. Ni siquiera los que se muevan o quienes no corresponden con los estereotipos que nos permiten ver sin tener que ver a los otros.

1
ENTRE EL MIRAR Y EL VER

LOS INESPERADOS EFECTOS DE UN ESCALOFRÍO VISUAL

JESÚS MARTÍN-BARBERO

ANTES de analizar la pregunta ¿qué hace la gente con lo que ve más acá y más allá de *lo que se ve* en la pantalla? debo situar al lector en el proceso inicial que, desde mis primeras relaciones con el cine y mis primeros análisis de la televisión, me condujeron a *pensar el ver*.

El cine fue, desde mi adolescencia, algo más que una diversión. En la dura posguerra franquista el cine era uno de los pocos agujeros por los cuales escapar a la tristeza-ambiente. Es lo que nos proporcionaban Buster Keaton, Charles Chaplin, cierta comedia italiana y el *western* norteamericano: *un relato en imágenes* que, pese a sufrir la más torpe de las censuras, me sumergía en un secreto *modo de conexión con otros mundos*. Frente a esos tempranos buceos en el mundo de la imaginación y sus narrativas se alzaban la escuela y la Iglesia con su miedo o, peor aún, su parálisis ante las imágenes. Imágenes que cuando nos venían en "libros ilustrados" sufrían casi siempre la censura del letrero al pie de la imagen diciéndonos lo que estábamos viendo, o peor: lo que ¡debíamos ver!

De ahí que muy temprano comencé a escribir sobre las películas que veía. Y lo hacía en un alargado cuaderno forrado de hule negro, bien resistente pues tenía muchas páginas y me duró un montón de años, hasta que en mi primer viaje largo se me quedó en alguna parte. Pero, por suerte, a comienzos de los años sesenta la censura franquista empezó a avergonzarse de sí misma y un buen día nos llegó el cine de Ingmar Bergman: *El séptimo sello*, *El manantial de la doncella*, y muy especialmente *Fresas salvajes*. Esas tres películas fueron las que me ayudaron a entender qué era lo que yo buscaba/encontraba en el cine, o mejor, qué iba a hacer cuando iba al cine. Y la respuesta fue: *a aprender otro*

idioma, un lenguaje que ensanchaba mis modos de ver el mundo. Ya no sólo el mundo geográfico o exterior sino el *mundo interior*, ése del que ya sabía algo a través de la literatura —novela, poesía— que lo sumergía a uno en la desconcertante experiencia de la *iniciación*, del descubrimiento de un otro "yo" oscuro, tan oscuro como el enigma del propio cuerpo. Nunca, antes del cine de Bergman, me había topado con unas pesadillas tan capaces de atravesar el espesor de lo cotidiano para salir a una "luz" cuya inseguridad era radiante. Ver cine entonces comenzó a ser el maravilloso modo de escapar de la cotidiana ordinariez pesadillesca en que el franquismo nos encerraba, y poder mirar entonces lo más lejos posible. Fue esa lejanía, que buscaba y buscaba, la que acabaría llamándose Colombia: un país aún sin cine nacional (1963) pero con una casi recién estrenada televisión.

Pero la televisión que me intrigó de veras en Colombia fue la que encontré al regreso de mis estudios de doctorado, a comienzos de los años setenta, y ya como estudioso de sus géneros y sus relatos, especialmente de sus comedias y su publicidad: un estudio que conforma las últimas 50 páginas de mi primer libro: *Comunicación masiva: discurso y poder*, publicado por Ciespal en 1978. Y fue justo en esas páginas donde, de una manera sorprendente para mí mismo, alcancé a vislumbrar el que sería el hilo conductor de mi pensamiento durante muchos años, y que configuraba esta clave: *la escisión del ver* que, en la mirada de los letrados, introducen *las interferencias de las culturas pobres* (p. 254, en su última edición, Ciespal, Quito, 2015). Resumo las ideas que constituyen el germen, olvidado por mí mismo y casi por completo, de la investigación que, casi 10 años después, se convertiría en *De los medios a las mediaciones*, y posteriormente en *Los ejercicios del ver*.

El capítulo mencionado se titula "Discurso de televisión: la sociedad como espectáculo", y arranca con una aproximación antropológica al ver televisión a partir de los estudios de Marcel Mauss sobre *el rito* y de G. Debord y J. Baudrillard sobre *el espectáculo*. El "ver televisión" entra a configurar el núcleo de lo que empecé a llamar *massmediación:* una *experiencia* vivida por el conjunto de la sociedad. Y fue con esa idea de *massmediación* que buscaba enfrentar el behaviorismo empedernido no sólo entre los positivistas norteamericanos sino también el de nuestros investigadores sureños *estructuralis-marxistas* a lo Althusser. Y de cuyas hegemonías intelectuales me empeñaba en disentir por la muy sencilla razón de que lo que necesitábamos investigar, para comprender lo que le pasaba a la gente, no eran sólo los *malvados efectos* de la televisión sino las *transformaciones de sus propios modos de percepción*, esto es, de los modos y las maneras en que la gente del común miran y ven, oyen y escuchan, gustan, gozan y gastan.

Era una crítica al *ritual* en que se había convertido el *ver televisión*, pero asumiendo, tratando de comprender, el largo y ancho de lo que la convertía en tiempo y espacio de un *ritual*.

Y para lograr eso, lo que había que tratar de entender era: de qué le hablaba a la gente el cotidiano pedazo de *espectáculo* sin el que la mayoría no se sentía viviendo en el presente. Para acceder a eso desplegué los saberes provenientes de una incipiente *economía de la imagen* y una *sociología del ver* que nos permitía acceder a la otra clave: la que convierte a la telenovela en mercancía, o sea, la *publicidad televisiva*. Una publicidad capaz de mover el deseo de poseer y consumir, y ello no por efecto de las meras imágenes sino por "el enganche" que ellas mantienen con el imaginario mismo de la gente ya no mientras se mira la televisión sino a lo largo y ancho del día, y de la vida, y eso incluso entre la gente económicamente más pobre. El funcionamiento de ese enganche lo hace posible la *complicidad narrativa* de las telenovelas con la telepublicidad: en el *interior* familiar —rutinario y precario— de las mayorías, la publicidad televisiva contagia *la magia del ver*, un secreto enlace de la incesante *exposición a* esas imágenes con la *simbolización* proveniente de *los residuos culturales profundos* que moviliza la imaginación de los televidentes.

Y ahí, al hablar del anclaje cultural profundo que viene de los cuentos y las leyendas en que arraigan las imágenes de la publicidad televisiva, es donde me topé con este párrafo:

> Por debajo del funcionamiento de la cultura masiva, atravesándolo e interfiriéndolo constantemente, la que Furio Colombo llama *la "cultura pobre" traza su propio sendero transformando el sentido de las expresiones y los contenidos* [las cursivas obedecen a mi lectura actual]. Y ese proceso es, en cierta medida, *la revancha del modo oprimido de percepción* sobre el que le domina y está a punto de hacerlo desaparecer. A través de *ese ruido*, que los emisores quisieran a toda costa hacer desaparecer, *lo que queda de la otra cultura, de la oprimida, habla, intenta hablar. El problema es que la gritería de los teóri-*

cos de la información y de los massmediólogos pragmáticos nos ha vuelto sordos a la palabra que pugna por abrirse camino desde el silencio de nuestras culturas pobres. Estas culturas hablan un idioma que desconocemos casi por completo, y para cuyo aprendizaje nuestro sofisticado instrumental es con frecuencia más un obstáculo que una ayuda.

Con la perspectiva que me dan los 40 años que han pasado desde que escribí ese primer libro puedo afirmar que ésa ha sido la cuestión que orientó mi investigación desde los comienzos, y la experiencia que originó la pregunta fue algo que me sucedió al poco tiempo de estar trabajando en la Universidad del Valle. Lo que les voy a relatar fue tan importante en mi vida que lo he llamado *un escalofrío epistemológico*, y ahora, puesto en la perspectiva de este libro: un *escalofrío visual*. Se trata de una experiencia que se vio desbordada del campo de la investigación cuando el relato acerca de qué hace la gente con lo que ve, lo que siente y lo que vive, se transformó en creatividad audiovisual.

DE LA FILOSOFÍA A LA ETNOGRAFÍA

Mi *experiencia de iniciación a la cultura cotidiana del mundo popular caleño* trastornó mis muy racionalistas convicciones y mis acendradas virtudes "críticas". En una ciudad en la que una película que durara tres semanas seguidas en cartelera constituía un récord, había una que los estaba batiendo todos: *La ley del monte*. Empujado por la intriga de su éxito, que convertía a ese filme en un fenómeno más que sociológico, casi antropológico, un jueves a las seis de la tarde con algunos otros profesores fui a verla. La proyectaban en el Cine México, situado en un barrio popular del viejo centro de la ciudad. A poco de empezar la sesión, mis colegas y yo no pudimos contener las carcajadas pues sólo en clave de comedia nos era posible mirar aquel bodrio argumental y estético que, sin embargo, era contemplado por el resto de espectadores en un silencio asombroso para ese tipo de sala. Pero la sorpresa llegó también pronto: varios hombres se acercaron a nosotros y nos increparon: "¡O se callan o los sacamos!"

A partir de ese instante, y hundido avergonzadamente en mi butaca, me dediqué a mirar no la pantalla sino a la gente que me rodeaba: la tensión emocionada de los rostros con que seguían los avatares del drama, los ojos llorosos no sólo de las mujeres sino también de no pocos hombres. Y entonces, como en una especie de *iluminación profana*, me encontré preguntándome: "¿Qué tiene que ver la película que yo estoy viendo con la que ellos ven? ¿Cómo establecer relación entre la apasionada atención de los demás espectadores y nuestro distanciado aburrimiento? En última instancia, ¿qué veían ellos que yo no podía/sabía ver?" Y entonces, una de dos: me dedicaba a proclamar no sólo la alienación sino el retraso mental irremediable de aquella *pobre gente* o empezaba a aceptar que allí, en la ciudad de Cali, a unas pocas cuadras de donde yo vivía, habitaban *indígenas de otra cultura muy de veras otra*, ¡casi tanto como las de los habitantes de las Islas Trobriand para Malinowski! Y si lo que sucedía era esto último, ¿a quién y para qué servían mis acuciosos análisis semióticos, mis *lecturas ideológicas*? A esa gente no, desde luego. Y ello no sólo porque esas lecturas estaban escritas en un idioma que no podían entender, sino sobre todo porque la película que ellos veían no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y si todo mi pomposo trabajo desalienante y "concientizador" no le iba a servir a la gente del común, a esa que padecía la opresión y la alienación, ¿para quién estaba yo trabajando?

Fue a esa *experiencia* a la que tiempo después llamé pomposamente *un escalofrío visual:* un escalofrío intelectual que se transformó en ruptura epistemológica por la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas. Y el desplazamiento metodológico indispensable, hecho a la vez de *acercamiento etnográfico* y *distanciamiento cultural*, que permitiera al investigador *ver con la gente*, y a la gente *contar lo visto* por ellos. Eso fue lo que andando los años me permitió descubrir, en la investigación sobre *el uso social de las telenovelas*, que de lo que hablan las telenovelas, y *lo que le dicen* a la gente, no es algo que esté de una vez dicho ni en el texto de la telenovela ni en las respuestas a las preguntas de una encuesta. Pues se trata de un *decir* tejido de silencios: los que tejen la vida de la gente que "no sabe hablar" —y menos escribir— y aquellos otros de que está entretejido el diálogo de la gente con lo que sucede en la pantalla. Pues la telenovela habla menos desde su texto que desde el *intertexto* que forman sus sucesivas y diversas lecturas. En pocas palabras, nuestro hallazgo fue éste: *la mayoría de la gente goza mucho más la telenovela cuando la cuenta que cuando la ve.*

Pues se empieza contando lo que pasó en la telenovela pero muy pronto lo que pasó en el capítulo narrado se mezcla *con lo que le pasa a la gente en su vida*, y tan inextricablemente que la telenovela acaba siendo el *pre-texto* para que la gente nos cuente su vida.

Entonces decidí proponer a algunos alumnos que fueran a ver la película y, al salir, invitaran a la gente que venía de verla a tomarse una cerveza o un vino tinto y les pidieran que les contaran la película. Con ese material hice un taller en el que los estudiantes me contaron la película que veía la gente. Sólo les voy a contar un relato que es el que me quedó para toda la vida. Un alumno dijo: "Yo vi a un viejito que salía limpiándose las lágrimas y le dije: '¿Quiere un vino tinto?' Y él me dijo: 'No, una cerveza'. Entonces fuimos a tomarnos una cerveza, nos sentamos a conversar y le dije: 'Bueno, ¿le gustó la película?', 'Uy, sí, muchísimo'. '¿Y qué fue lo que más le gustó?' A lo que el viejito respondió sin dudar un segundo: '¡El perrito!'" Y como el alumno no entendía de qué estaba hablando, le preguntó: "¿El perro, qué perro?, yo no vi ninguno". Entonces el viejito emocionado empezó a hablar consigo mismo recordando las escenas en las que salía "un perrito como el que él había tenido en su infancia". O sea que *toda su película* había girado en torno a que había un perrito que le había recordado algo de lo más feliz de su vida. Pues toda su película había tenido que ver con su infancia y *ese señor se había enganchado a ella por el perrito*. Ninguno de los que estábamos allí oyendo lo que le había contado el viejo habíamos visto al perro. Por eso fuimos a ver la película otra vez y el perro estaba ahí; evidentemente no tenía el menor protagonismo, solamente era un pobre perro que atravesaba la calle. Pero el viejito vio toda la película a partir del recuerdo, de aquel perrito que lo llevó a su infancia en la que se hallaban posiblemente las dimensiones más bellas y felices de toda su vida.

Aquella experiencia me transformó la vida hasta el punto que mis preguntas e investigaciones dejaron de partir de *los medios* y pasaron a indagar *las mediaciones* que entretejen la compleja relación de la gente no sólo con los medios audiovisuales, sino con todo lo que media el sentido de su vida. Las preguntas fueron entonces acerca de cómo se comunica la gente en la plaza del mercado, en la esquina del barrio, en el estadio. Por ejemplo, muchos van a la iglesia los domingos porque para ellos es un espacio de comunicación importante con ámbitos fundamentales de su vida: la comunidad en la que esa fe se expresa y sus modos de expresión. Esto me dio una pista muy importante, y fue la de sentirme exigido de hacerme antropólogo, pues de esa envergadura era lo que necesitaba para comprender la cosmovisión de la gente a la que apasionaba *La ley del monte*. De no hacer eso no entendería prácticamente nada de lo que ocurría en el plano cotidiano de las sociabilidades y las culturas políticas desde las que la gente percibe el mundo y lo sufre, pero también lo goza y lo recrea.

Cuando hablo de antropología (en este caso, de una *antropología visual*) no estoy nombrando la que usa medios audiovisuales como instrumento de exploración etnográfica, sino aquella que se hace cargo de toda forma de expresión y significación sin asomarse a la expresividad corporal y gestual de la gente, a los ritmos del habla y del baile. Hoy me interesan mucho más *las hablas* —siempre en plural y polisémicas— que la gramática (¡siempre monoteísta!). La antropología visual no puede pensarse sólo como la que utiliza *herramientas visuales*, sino como aquella que estudia el funcionamiento de las sensibilidades, y en especial de las visualidades en la construcción tanto de las identidades como de las ciudadanías.

Y eso es lo que me permitió la Universidad del Valle cuando me invitó a crear un plan de estudios en comunicación social. Entonces yo me atreví a romper con la amalgama de estudios de periodismo-publicidad-relaciones públicas. Y decidí proponer un plan en el que las ciencias sociales se hicieran cargo de pensar no "los medios: prensa-radio-televisión" sino *las transformaciones en los modos de comunicarse la gente en Cali desde la calle a las plazas populares de mercado y en los recientes supermercados, la pasión cinematográfica de los jóvenes, el lenguaje radial que narraba lo que sucedía los domingos en los estadios de futbol y la otra pasión caleña (y ya casi nacional): el baile llamado "salsa"*. Entonces diseñamos un plan de estudios para gente altamente interesada y con vocación por el cine, la música, la danza y el teatro. Por ello, el área de talleres de producción audiovisual fue curricularmente diseñada por Andrés Caicedo, director de cineclubes y de la revista *Ojo al Cine*, y Luis Ospina, director de cine y primer profesor de ese taller. Un taller que tuvo siempre no sólo el aprendizaje de cómo hacer sino también el de investigación de lenguajes, de temáticas y públicos.

Y fue con base en experiencia que, junto con otros dos profesores de tiempo completo y los mejores profesores de historia, filosofía y econo-

mía, echamos a andar el plan de estudios en comunicación social. Convertida en departamento, esa "carrera" comenzó a incorporar egresados que, como Óscar Campo, realizador de cine, transformaron la pasión de los adolescentes por la cámara en una seria formación en *cultura audiovisual*, con lo que la experiencia de los cineclubes caleños se transformó en capacitación para elaborar guiones audiovisuales para video, cine y televisión. Y esa experiencia no es algo que me atribuía sino que surgió a partir del encuentro de muchas personas de la ciudad que estaban buscando por esos mismos lados y nuestro departamento les ayudó a que se conectaran. Los habitantes caleños de la cultura audiovisual llegaban a la escuela-de-comunicación-social con sus propios modos de ver y de oír, y eso implicó la necesidad de seguirle la pista a la vitalidad de esas culturas urbanas, que no eran iletradas ni antiletradas sino que ya no tenían como eje la prensa escrita sino la música, el cine y los cómics. Y cuando digo *música* estoy diciendo no solamente salsa sino también rock y poco después vallenato también.

Ese proceso cargaba una enorme preocupación central, a la vez social y cultural: la de investigar cómo se estaban transformando las culturas cotidianas de la gente en su relación con los medios audiovisuales, que eran los medios influyentes en las grandes mayorías del país y de América Latina. Lo que me comprobó una investigación que coordiné entre 1985 y 1992 en seis países de América Latina: México, Colombia, Chile, Perú, Argentina y Brasil, sobre los usos sociales de la telenovela, o sea, *las modalidades de relación de la gente con la telenovela*. Y fue así como *descubrimos* que *la gente del común*, que es la que verdaderamente *disfruta* la telenovela, *goza mucho más cuando la cuenta que cuando la ve*. Y entonces lo-que-pasa-en-la-pantalla le sirve a la gente para saber contar su propia vida. Lo mejor que le puede pasar a alguien que disfruta la telenovela es que un familiar, una vecina o un amigo, le diga: "Oye, no pude ver el capítulo de ayer; por favor, cuéntamelo". Y entonces la persona empieza contando lo que pasó en ese capítulo, pero al poco rato ya no hay alguien que está contando la telenovela sino dos personas contándose y comentando los últimos avatares de la vida: están hablando de lo que le pasó a su prima, de los amores y los dolores de su cuñada en el parto, de lo que le pasó a su abuelo o de con quién se fue el novio de su cuñada, etc. Y si eso es lo que *hace la gente*, fue eso lo que verdaderamente nos importó investigar. Entonces "nuestro análisis" ya no fue sólo

sobre *el texto* de la telenovela sino sobre *los modos de ver* telenovela que tienen los televidentes, y la única manera de estudiar eso era *poniéndonos a la escucha* de la telenovela que ellos y ellas *cuentan*. Lo que, a su vez, tenía mucho que ver con sus modos cotidianos de vivir en el barrio. De manera que *el mirar y contar la telenovela* nos implicaba en la vida, muertes y milagros de la gente del barrio. Con la cuestión que eso nos planteaba cuando subíamos los peldaños de la clase social y empezaban a moverse —hasta emborronarse— las imágenes que esas otras clases proyectaban sobre lo que veían en la televisión. Claro que cambiar de estrato social no implica abandonar la cultura profunda desde la cual la gente vive la vida.

LA PRODUCCIÓN

La comprensión de ese fenómeno cultural que convierte a la gente que mira en narradora, mezclando lo que ve y oye en la televisión con lo que vive y siente, nos descubrió la posibilidad de que sus modos de narrar invadieran el modo de hacer televisión. Y, a su manera, eso fue lo que se propuso el programa con el que el Departamento de Comunicación puso a Univalle en el canal regional Telepacífico, que se llamó *Rostros y Rastros*. Con ese programa el nuevo horizonte de investigación, que privilegiaba las culturas audiovisuales desde mediados de los años setenta, se dio un explícito proyecto de *producción audiovisual*. Y son dos las demandas a las que se respondieron muy especialmente con ese programa-de-TV: una, que podríamos llamar la "cuestión regional", y la otra, la de *hacer otra televisión*. La reflexión y el debate con que los profesores y alumnos del Departamento de Comunicación contribuyeron a la creación y configuración inicial del canal Telepacífico quedarían plasmados en la producción semanal de *Rostros y Rastros*.

La "cuestión regional" nombra la permanente desigualdad a la que se hallan sometidas *las regiones* cuando *la nación* se identifica con un Estado que se hizo "a costa" de ellas, esto es, no haciendo converger las diferencias sino subordinándolas, poniéndolas al servicio de un Estado que, más que integrar, lo que supo fue centralizar. La *región* representa, de un lado, el espacio de una demanda de *autonomía* que remite tanto a diferencias culturales como a desigualdades sociales y políticas. Pues una

región está hecha tanto de *expresiones* culturales como de *situaciones* sociales a través de las cuales se hace visible el "desarrollo desigual" de que está hecho el país. La región resulta además expresión de una particular desigualdad: aquella que afecta a etnias y culturas que, como los negros y los indígenas, son objeto de peculiares procesos de desconocimiento y desvalorización. Pero, por otro lado, la región está significando un lugar clave a la hora de pensar la resistencia y la creatividad de la gente frente a la globalización. Porque si hacer frente a la seducción/imposición cultural que nos viene del mercado transnacional puede ser algo más que retórica chauvinista, o mero repliegue provinciano, necesitamos entonces desarrollar todo lo que nos queda de cultura viva, cotidiana, capaz de generar pertenencia e identidad.

La *cuestión crucial:* ¿con qué modelos de televisión podemos asumir las peculiaridades de lo regional, los retos de una identidad cultural que no se quede en nostalgia y narcisismo, y que al asumir la historia lo haga como memoria del presente y no como refugio y escapismo? La *televisión regional* no sería algo verdaderamente diferente a un mal remedo de la mal llamada "televisión nacional" más que en la medida en que fuera capaz de definir su ámbito y su modo propio de operación más allá de lo que proponía el Estado y de lo que determinaban empresarios y comerciantes. Hay demandas de memoria y de futuro que no provienen del Estado ni del mercado sino de la sociedad civil, de sus múltiples colectividades y organizaciones populares, comunales, barriales, donde hay gente capaz de narrar su historia, y su lucha cotidiana hecha música, teatro, cocina y arquitectura, tejido, danza o relato oral. ¿Era ilusorio pensar una televisión hecha por ese inmenso tejido de instituciones y organizaciones *productoras* de cultura? A su vez se tornaba estratégico plantearse que una cosa es empezar a verse y mirarse en sus problemas y sus potencialidades, en sus cantares y sus sabores, y otra mucho más difícil y arriesgada *es reconocerse y hacerse reconocer por los otros.* Hacer televisión en Cali y el Valle del Cauca implicaba entonces mirar no sólo el Valle, sino *mirar desde el Valle* el país entero y el mundo, hacer una televisión con *sabor y lenguaje propios.*

Telepacífico inicia su programación el 3 de julio de 1988, y el 15 de septiembre de ese mismo año UV-TV, la programadora de Univalle, inicia su andadura con *Ojo y vista: peligra la vida del artista,* un documental de Luis Ospina que inaugura la vida de *Rostros y Rastros.* No puedo dejar

fuera de esta memoria la conversación con Óscar Campo en la que me propuso y me entusiasmó con la idea de hacer "un programa en el que se experimentara *el documental* en todas sus posibilidades y vertientes, desde el neorrealismo italiano hasta el surrealismo buñueliano", y en el que cupiera la vida cotidiana de la ciudad y la región. Pero el sueño del que nació *Rostros y Rastros* también tuvo en su arranque una pesadilla: la escenificación que hiciera Ramiro Arbelaez pocos meses antes de la imposibilidad de hacer cine en Colombia tomándose el *hall* de entrada del edificio en el que se producía televisión para colgar en sus columnas y paredes kilómetros de cinta cinematográfica en 16 milímetros, pues no había forma de que nos devolvieran —ni desde los Estados Unidos ni de Medellín— los negativos "decentemente revelados" de los pequeños filmes hechos con los alumnos en el último año y medio. Dicho más llanamente: *hacer video documental fue la única forma en que se pudo hacer cine, esto es, experimentar sus lenguajes y sus géneros, pero en formato de televisión, y en un formato tan nuevo que exigía también nuevos públicos.*

En ese proceso no fue sólo la Universidad del Valle ni el Departamento de Comunicación los que idearon e hicieron *Rostros y Rastros;* fue Cali misma, la ciudad más apasionada por el cine, la que encontró en ese programa de-video-para-televisión su artimaña para seguir ejerciendo de pionera en la producción audiovisual del país. Y lo hizo convocando a todos sus artistas: teatreros, fotógrafos, sonidistas que, junto con los profesores, los alumnos y los primeros egresados de comunicación tomaron la ciudad y la región, sus gentes, tanto las bien-nombradas como las sin-nombre, sus culturas cotidianas, la materialidad de sus arquitecturas y sus desolaciones, sus cárceles y sus manicomios, sus plazas y sus paisajes de llano y de montaña, de ríos y de mar, sus culturas sonoras y musicales, sus ritmos, su vitalidad y su sensualidad, su informalidad y su *calidez.* Mirando desde esa compenetración entre *el programa* y *su ciudad* resultan explicables la cantidad de premios nacionales e internacionales que ganó y la fuerte empatía que suscitó no sólo entre sus públicos locales sino en los de todo un país, un país harto de verse deformado y contrahecho por un centralismo televisual que llamaba *nacional* a las imágenes producidas desde la andina capital acerca de un país que era a la vez caribeño, llanero y costeño de una punta a la otra.

Hubo una fuerte empatía también *internacional* de la que tuve numerosas pruebas y experiencias. En mis viajes no sólo por Latinoaméri-

ca sino especialmente por Europa y los Estados Unidos los videos de *Rostros y Rastros* que viajaban conmigo despertaban un extraño asombro y atractivo que me llevó a reflexionar no poco. Y en dos direcciones. Una, la que descubre la potente hibridación que subyace a esos videos, hechos a la vez, inextricablemente, de unos ambientes y personajes, hablas y sonoridades, hechos y situaciones, profunda y densamente *locales*, pero hechos también, es decir *realizados*, con lo más diverso de los lenguajes y los géneros cinematográficos mundiales, seriamente estudiados y emocionalmente disfrutados y gozados: del sueco Bergman y el aragonés Buñuel o el italiano Fellini al japonés Ozú y al argentino Solanas. La pasión por el cine que se materializó y se expresó en la experiencia caleña de los cineclubes, y en el *caliwood* de Andrés Caicedo, Mayolo y Ospina en los setenta, revolvió hasta hibridar *el fuerte sabor de lo local* con *las potencialidades narrativas de lo mundial*, desprovincianizando así lo que se veía, se oía y se sentía.

La otra pista de comprensión es la que abre el interrogante de por qué estando tan territorialmente lejos del Caribe la ciudad de Cali es una de las tres grandes creadoras de salsa junto con San Juan, Puerto Rico, y Nueva York. Con toda la caribeña modernidad de Barranquilla no es allí donde se crea salsa sino en una ciudad sureña de la costa pacífica que, para mayor paradoja, ¡vive rodeada de *poblaciones indígenas guambianas y paeces*! Por lo que no hay más remedio que aceptar una paradoja aún mayor: la que hace de Cali una ciudad en la que *lo caribeño* se hace y se vive extraterritorialmente, deslocalizadamente, pues ni el Caribe tiene una sola nacionalidad ni Cali se agota en su *localidad*. Sin "coronel que la escriba", Cali ha sabido plasmarse y contarse mundialmente en su *salsa* y su *cine*, y de ambos está hecho *Rostros y Rastros*.

De ahí la transversalidad de los usos que han tenido y siguen teniendo esos documentales que le han servido no sólo a muchas universidades colombianas para enseñar producción audiovisual sino también a no pocos antropólogos para sacar su quehacer del, frustrante por instrumental, uso de la cámara en sus tareas etnográficas de "documentar" visualmente su trabajo, e incluso hoy siguen representando para no pocos grupos de *amateurs* un modelo a escala de lo que se puede hacer bien sin salir del país y con poco dinero.

Pues mucho más barata, la tecnología del video ayudaba a abarcar todo el proceso con las mismas ideas y las mismas manos: grabación y

posgrabación —*versus* revelado, sonorización y montaje— permitiendo que muchos más se sintieran convocados a imaginar e idear temáticas y ensayar formas de contarlas. Es bien significativo que este *medio*, tecnológicamente mucho más simple, se prestara a una mayor experimentación en todas las dimensiones que tiene la elaboración y la realización del documental. Ahí está la gran diversidad de *estilos* que se expresa en los videos de *Rostros y Rastros* sin que ello rompiera la secreta impronta que los sostiene y enlaza. Una impronta que Ramiro Arbelaez atribuye a "la herencia del realizador cinematográfico Luis Ospina" y la ubica en haber sabido hacer de una *experiencia estética* —entrelazadora del documental estadunidense con el cinema-*vérité* francés— una experiencia a la vez *ética:* "la de otorgarle la palabra, para que sea él (el que normalmente es espectador) quien se exprese, quien cuente su historia".

Lo que, a su vez, implicaba una fuerte contradicción a sostener entre la multiplicidad de "efectos técnico-expresivos" de la imagen —fragmentación, decoloración, saturación, contraste, reverberación— y las modalidades de narración: con o sin narrador, presente o voz en *off*, pasivo y exterior o interactuante y arriesgado a lo que pase mientras se filma-graba. Y con una apuesta ética: no manipular al testigo ni sustituirlo, sino al revés, empoderarlo como el único y verdadero actor-autor del relato, en su corporalidad, su voz, su habla y su condición social y cultural.

OTROS MOMENTOS DEL VER CON LOS OTROS

En 1978 viajé por primera vez a México por invitación a un evento clave en la conformación del nuevo campo de estudios de la comunicación en América Latina. Se llamó Encuentro Latinoamericano de Escuelas de Comunicación (ELEC) convocado por la UAM-Xochimilco. Fue en el contexto de ese encuentro que conocí a Sarah Corona y su investigación del juego infantil de los Superamigos televisivos. Y en una charla la escuché afirmar: "Los niños no juegan *con* la televisión sino que juegan *a* la televisión". Era la primera vez que escuchaba una reflexión tan de fondo y a la vez tan decisiva para diferenciar modos de ver-televisión: mientras que los adultos la *miran* los niños *juegan* con ella convirtiéndola de mero aparato en *relato jugado*. Ese trabajo, publicado posteriormente, en 1989, me puso a pensar que la que había sido mi propia experiencia

adolescente de *ver cine* había sido la de un juego, como relaté al comienzo de este texto. Y me reencontré con la sugerente anticipación de Sarah Corona al dar con la concepción de Henry Jenkins sobre el videojuego como otro tipo de narración *medioambiental* y *performativa* que implica tanto habilidades manuales como intelectuales, estimulando no sólo la agilidad en el manejo de los comandos sino la imbricación de los sujetos en la re-creación del juego mismo. Jenkins aporta no sólo testimonios de investigaciones que comprueban eso sino de nuevos tipos de juegos que han sabido apostarle a la interacción educativa, pues han sabido convertirse —como avizoró Sarah Corona— en *relatos jugados*.

Otro encuentro con Sarah Corona fue bastantes años después, en mi estadía de los dos primeros años de este siglo en Guadalajara. Al mostrarme y comentarme sus primeros "descubrimientos" sobre las fotografías tomadas por jóvenes indígenas de sí mismos y en su propio mundo de vida, le advertí sobre la originalidad de su trabajo etnográfico, pues ya se apreciaban diferencias cruciales entre lo que los muchachos de cualquier ciudad ven-con-la cámara y lo que habían mirado y visto los jóvenes huicholes. De nuevo su investigación en torno a esa *otra mirada* generó un nuevo y más intenso diálogo entre nosotros. Sus imágenes me permitían ver que al recuperar la propia palabra —visual— se les ayudaba a los indígenas a nombrar y recrear su propio mundo. Y fue entonces que sentimos el gusto y el deber de trabajar juntos, ya que ambos teníamos entre las manos experiencias tan lejanas como cercanas del *ver con los otros*.

Por mi parte, ese aprendizaje por experiencias me condujo al enfrentamiento con los *usos pasivos de la imagen* que se hacen en la escuela primaria y, sobre todo, en la secundaria. Observé que la escuela —casi como en la vieja escuela franquista— busca controlar la imagen, ya sea subordinándola al oficio de mera *ilustración* del texto escrito o induciendo a que el alumno vea *lo que los maestros ven en la imagen*. Acosado por los cuatro costados, ese modelo de comunicación pedagógica se coloca a la defensiva pero con un coste enorme: su desfasamiento acelerado de los procesos de comunicación visual y audiovisual que hoy dinamizan la sociedad. Se desfasan, primero, negándose a aceptar el *descentramiento cultural* que atraviesa el que ha sido el único eje de su anclaje-pedagógico: *el libro*. Segundo, ignorando que en cuanto *transmisor* de conocimientos la sociedad cuenta hoy con una gran diversidad

de dispositivos de almacenamiento, clasificación, difusión y circulación mucho más versátiles, disponibles e individualizados que la escuela. Tercero, atribuyendo la crisis de la lectura de libros entre los jóvenes únicamente a la maligna seducción que ejercen las tecnologías de la imagen, lo que le ahorra a la escuela tener que plantearse la profunda reorganización que atraviesa el mundo de los lenguajes y las escrituras, y la consiguiente *transformación de los modos de leer* que atañe a la pluralidad y heterogeneidad de textos, relatos y escrituras (orales, visuales, musicales, audiovisuales, telemáticos) que hoy circulan. Cuarto, impidiéndose interactuar con el mundo del *saber diseminado* en la multiplicidad de los medios de comunicación a partir de una concepción premoderna de la *tecnología*, que no puede mirarla sino como algo exterior a la cultura, "deshumanizante" y perversa en cuanto desequilibradora de los contextos de vida y los aprendizajes heredados.

Esta concepción y actitud, paradójicamente, produce en los jóvenes una brecha cada día más profunda entre su cultura cotidiana, su *cultura-de-vida*, y aquella desde la que enseñan sus maestros. Lo que deja a los jóvenes inermes ante la atracción que ejercen las nuevas tecnologías e incapaces de ser, a su vez, críticos y apropiarse de ellas de manera creadora. Hablar de *pensamiento visual* resultaba demasiado chocante a los racionalistas y ascéticos oídos que ordenaban el campo de la educación. Los prejuicios eran tantos y tan hondos —y observo que muchas veces lo siguen siendo— que tornaban sospechoso y lleno de malentendidos cualquier intento por cuestionar o replantear la relación de las imágenes con la educación. Confundido de un lado con la mentalidad mercantil del "una imagen vale más que mil palabras", y del otro con las posibles aberraciones del educando, el mundo de la imagen se situaba en las antípodas de la producción de conocimiento, esto es, en el espacio y el tiempo de la diversión y el espectáculo.

Pienso que el uso creativamente pedagógico y crítico de los medios audiovisuales —televisión, video, computadora, multimedia, internet— sólo es posible en una escuela que transforme su modelo y su praxis de comunicación: que haga posible el tránsito de un modelo centrado en la secuencia lineal que encadena materias, grados, edades y paquetes de conocimientos, a otro cuya clave es el *montaje* entre lenguajes y discursos, textos e imágenes, sonidos y ritmos que, *por sus conexiones hoy en red*, hacen posible una multiplicidad de recorridos transformadores de

la lectura en escritura. De esta manera se potencializa la figura y el oficio del *educador*, que de mero retransmisor de saberes se convierte en formulador de problemas, provocador de interrogantes, coordinador de equipos de trabajo, sistematizador de experiencias, memoria viva de la institución que hace relevo y posibilita el diálogo entre generaciones.

Ha sido, desgraciadamente, la escuela la que insertó la tecnología virtual en el castrante paradigma de una comunicación iluminista y conductista, además de dualista: la de un polo emisor que detenta y transmite el saber, y un polo receptor limitado a captar el mensaje pedagógico y a reproducirlo de la manera más fiel posible. Consecuencia: el lenguaje digital utilizado en el salón de clases se ha subordinado miméticamente a cumplir el viejo rol de ilustrador en imágenes de los contenidos didácticos.

Llevo años impulsando una idea de *nuevas tecnologías* que las sacudan de la subordinación mecánica al modelo de comunicación transmisiva para liberar las posibilidades pedagógico-expresivas propias de esos medios. Las tecnologías y los lenguajes digitales deberían potenciar al máximo las formas de interactividad, no sólo como estrategia estrictamente pedagógica sino de *educación ciudadana*, esto es, de participación y expresión de la comunidad, y de *innovación cultural* que busca en la experimentación de los lenguajes audiovisuales catalizar los nuevos modos de ver y oír, de leer y narrar. En otras palabras, no se puede transformar la comunicación sin asumir su espesor cultural, y sin que las políticas busquen activar las competencias comunicativas y las experiencias creativas de la gente, es decir, sin su reconocimiento como sujetos sociales.

DEL "MAL DE OJO" A LA PROPIA IMAGEN

SARAH CORONA BERKIN

Lo que sigue es el relato, desde mi experiencia, de cómo se ha ido conformando con base en la comunicación el estudio en torno a los otros y a la imagen. Expongo el trayecto que he seguido como un ejemplo de los problemas a los que se enfrentan los estudiosos de la comunicación

interesados en los otros. En la narración se encuentra también el desplazamiento resultante de las nuevas interrogantes que se generan a cada paso.

En mi caso, la investigación está ligada al éxodo y la emigración de intelectuales chilenos y argentinos a México en los años setenta. Este hecho marcó el camino crítico de muchas investigaciones que desafiaron la hegemonía científica del funcionalismo norteamericano de los años sesenta. El pensamiento latinoamericano de Jesús Martín-Barbero, Armand y Michelle Mattelart, Paulo Freire y Gilberto Giménez, Héctor Schmucler y Ana María Nethol, orientó el trabajo de los nuevos investigadores mexicanos que empezábamos nuestras carreras.

El estudio de la comunicación, para muchos investigadores como yo, que empezaban a poblar las universidades de México en la década de los setenta, significó incorporar una perspectiva sociológica crítica o bien una aproximación semiótica a los fenómenos comunicativos. Siguiendo el modelo marxista de la praxis, en la docencia y la investigación se perseguía un modelo en el que teoría y transformación de la realidad fueran uno solo. En los años setenta, los carteles que decoraban las aulas de la recién inaugurada UAM-Xochimilco decían: "La universidad trabaja para el pueblo que la mantiene" o "La realidad está a la vuelta de la esquina". El estudio del proletariado y de la comunicación alternativa fueron los ejes durante esos años.

En este contexto, se buscaba superar el modelo tradicional con el que se estudiaba la comunicación. Contra la visión de los efectos de pasividad y violencia propios de las investigaciones estadunidenses y sus aplicaciones latinoamericanas, la nueva investigación denunciaba el capital ideológico imperialista. Se pensaba que el sistema educativo, el aparato religioso y las redes ideológicas de los medios de comunicación eran la causa del subdesarrollo latinoamericano.[1]

La lectura ortodoxa de los conceptos de *clase social* y *dominación* llevó a una interpretación distinta del modelo hegemónico de la comunicación; sin embargo, las investigaciones no dejaron de ser unidireccionales. Si bien la propuesta marxista mostraba el poder desigual entre los productores y los consumidores, en las nuevas propuestas los producto-

[1] Surgieron libros clásicos de la época como *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, *Televisa. El quinto poder* y *Compropolitan*, que denunciaban, desde sus títulos, el poder burgués e imperialista de los medios de comunicación masiva.

res seguían dominando el polo activo y los consumidores el polo pasivo o receptor de las estrategias dominantes. Estas perspectivas no ofrecían explicación a las manifestaciones religiosas populares, a las formas de producción cultural no capitalista de algunos grupos sociales o al placer en el consumo de las consideradas "mercancías alienantes"; estas prácticas difícilmente podían ser consideradas "reproductoras de la ideología dominante". La existencia de formas heterogéneas de consumo o las expresiones culturales propias étnicas o híbridas no tenían relevancia en la investigación comunicativa.

Si bien los trabajos de investigación crítica[2] aportaron a la comprensión de la función política de los medios y denunciaron los elementos que conforman el modelo hegemónico del poder, la mayoría de ellos reproducía —con otra intención— los mismos trazos que los estudios funcionalistas: centros emisores en manos de la clase dominante como únicos activos en el proceso, la familia, la escuela y los medios de comunicación como los canales de transmisión de la ideología dominante, la ideología como producto terminado, instrumento para controlar a las masas, y a los sujetos como entes cuya única actividad consistía en reproducir la ideología imperante.

A partir de la lectura de Gramsci, los investigadores pudimos observar cómo se empezó a "diferenciar, al menos teóricamente, la hegemonía de la ideología de la clase dominante y, por así decirlo, se comenzaba a estudiar [...] el modo como se producía y vivía la relación hegemonía/subalternidad desde la visión de los subalternos" (González, 1983, p. 26). Descubrimos que la hegemonía designa un control no sólo económico y político sino de las formas de ver el mundo, y no sólo en las instituciones sino también en la experiencia cotidiana de los sujetos. A diferencia de la popular lectura de Althusser donde los aparatos ideológicos de Estado son instrumentos de dominación, Gramsci permitió entender los mecanismos de reproducción y los de transformación de un sistema a partir de la lucha cultural por la hegemonía. El Estado no se concibió más como un ente estático sino como un campo de luchas, de relaciones de fuerza, de conflictos por la hegemonía de una visión del mundo.

[2] Véanse ejemplos en los primeros números de la revista *Comunicación y Cultura* editados en Argentina entre 1973 y 1975 bajo la dirección conjunta de Hugo Assmann, Armand Mattelart y Héctor Schmucler.

Con diferentes planteamientos, hoy los estudios poscoloniales siguen hablando de subalternidad y de la lucha por construir una visión propia en situación de colonización. Con insistencia en uno u otro aspecto, la discusión teórica marxista y gramsciana impactó en varias trincheras. Algunos profesores y alumnos formados en esta línea siguieron otros caminos para producir cambios sociales, se unieron a sindicatos y a ONG y produjeron formas de comunicación alternativas con nuevas perspectivas artísticas y culturales. Es de resaltar, por su impacto en la política indígena en México y sus ecos internacionales, el Movimiento Zapatista de Liberación Nacional. El Frente de Liberación Nacional fundado en 1974 y su llegada a la selva mexicana en 1984 hacen resonancia de los discursos que circulaban en esa época, denunciando la guerra y la lucha por imponer una visión del mundo. Recientemente, en una misiva del subcomandante Marcos a Luis Villoro, el primero denuncia la guerra y la imposición de una visión ajena del mundo:

> En la etapa actual del capitalismo es preciso destruir el territorio conquistado y despoblarlo, es decir, destruir su tejido social. Hablo de la aniquilación de todo lo que da cohesión a una sociedad. Pero no se detiene ahí la guerra de arriba. De manera simultánea a la destrucción y el despoblamiento, se opera la reconstrucción de ese territorio y el reordenamiento de su tejido social, pero ahora con otra lógica, otro método, otros actores, otro objetivo [subcomandante Marcos a Luis Villoro, enero-febrero de 2011].

El levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1º de enero de 1994 dio visibilidad a los movimientos indígenas y es otra muestra de una línea continua que propone una lucha por el poder y por una visión del mundo. *Ver con los otros* muestra que la alteridad puede ser respetada para problematizar la visibilidad única, monolítica y hegemónica.

DEL SUJETO LÚDICO AL SUJETO DIALÓGICO

Heredera y portadora de la historia anterior, desde hace tiempo laten dos impulsos en mi trabajo de investigación: el encuentro con el otro y las formas *otras* de la comunicación. Mi relato en cuatro tiempos inten-

tará dar cuenta del trayecto en cuatro diferentes momentos de la investigación realizada: el encuentro con un otro sujeto lúdico, recíproco, negociador y sujeto de la mirada.

Primero. El encuentro con el otro en el juego televisivo

Con un interés menor en las configuraciones de los mensajes y más en lo que otros hacen o deshacen con la lógica del producto mediático, abordé al niño en su juego[3] con el objeto de observarlo en una actividad cotidiana y no bajo las condiciones controladas del laboratorio o de la encuesta. A finales de los años setenta y principios de los ochenta, en contextos críticos se buscaban otras formas de comprender a los sujetos que se comunicaban. Hacer las preguntas desde el lugar del investigador, estábamos convencidos, sólo proporcionaba las respuestas previstas.

El entonces recién aparecido libro de Jesús Martín-Barbero[4] y sus conferencias e innovadoras charlas en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco a partir de 1981 abrieron otros caminos. Su crítica a quienes denunciaban a los medios como "puramente exteriores" a las culturas populares y en deterioro de éstas me ayudó a pensar en las apropiaciones sui géneris de los niños que miraban la televisión. Su debate de lo masivo desde lo popular podía aplicarse a diversos televidentes infantiles para comprender las contradicciones y la creatividad frente a lo que el televisor le proponía a los niños. "Pensar los procesos de comunicación desde ahí, desde la cultura, significa dejar de pensarlos desde las disciplinas y desde los medios. Significa romper con la seguridad que proporcionaba la reducción de la problemática de comunicación a la de las tecnologías" (Martín-Barbero, 1987, p. 227).

Me propuse entonces observar a los niños que titulaban su juego "Los Superhéroes". Observé que el juego colectivo durante el recreo o en el parque se facilitaba sobre todo con los nombres propios de los programas televisivos que ya eran parte del saber común: Superman, Batichica o Robin son referentes conocidos globalmente por aquellos que ven la televisión. Jugar, por ejemplo, a "los buenos y los malos" o a "los fuertes y los débiles", implicaría entablar una larga discusión sobre la definición de los conceptos, situación que se facilitaba de inmediato con "¿jugamos a los Superamigos?" Sin embargo, no se trataba de repetir el programa mediático; las reglas y las formas internas del juego dependían de lo que los niños de cada grupo deseaban hacer, y no de la televisión; dependía de esquemas de interpretación y valoración propios que habían adquirido según su grupo social. Los "receptores" infantiles repetían en su juego los nombres propios y las frases estereotipadas del referente televisivo, pero ni la estructura narrativa ni los contenidos "ideológicos" eran tomados en cuenta. La producción televisiva a su vez conocía las competencias de sus consumidores y en este sentido empecé a hablar de una "doble apropiación": la televisión se apropiaba de gustos, sentimientos y necesidades de los pequeños consumidores y, por otro lado, el niño se apropiaba por partes y transformaba en suyo —durante el juego— lo que el medio le ofrecía.

En otras palabras, los resultados de esta investigación me llevaron a concebir un sujeto que se relaciona con la televisión de acuerdo con la lógica de su entorno, desplazando así el análisis del sujeto-televidente hacia un sujeto-lúdico, y no receptor de medios. El juego adquiría un lugar central. Jugar a la televisión ofrecía a los niños la posibilidad de acomodar sus más profundos sentimientos en el placer del juego con los demás. En este primer intento de encuentro con el otro —niño— pude constatar que el juego me permitía verlo como él mismo deseaba ser visto: jugando a lo suyo, sujeto lúdico. Observarlo, sin pensarlo receptor, me mostraba sus propias preguntas, sus propias respuestas. El juego se convertiría, como diría también Martín-Barbero, en un "lugar de la impugnación de esos límites y de expresión de los deseos, de subversión de códigos y movimientos de la pulsión y el goce" (Martín-Barbero, 1987, p. 231).

Los descubrimientos que el juego arrojó, la intensidad con la que los niños resolvían su estado de "superhéroes" en diferentes clases sociales y géneros, la pasión por entregarse a lo propio a pesar de la televisión, me llevó a buscar niños muy otros, los que no conocían la televisión y apenas habían visto imágenes impresas en libros de texto y en escasos productos comerciales. En un intento por alejarme de una perspectiva centrada en la cultura occidental de la escritura y la imagen, deseaba aproximarme a la compleja interrelación entre las formas de comunicación presentes en una comunidad indígena, principalmente oral.

[3] Sarah Corona Berkin, *Televisión y juego infantil. Un encuentro cercano*, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, 1989.

[4] Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, G. Gili, México, 1987.

De esta manera la Sierra Huichola parecía el mejor destino. En una visita a la Secretaría de Educación Pública, a principios de 1996, se me informó que tramitarían un permiso oficial para visitar las escuelas indígenas. Meses de espera para entrevistarme con el maestro huichol Ángel Zavala, inspector educativo de la zona, y varias cartas dirigidas a las autoridades tradicionales, no me abrieron las puertas a su comunidad. Mientras tanto seguía visitando escuelas, niños y niñas de estratos económicos bajísimos y altísimos en varios lugares de México. Todos expresaban lo que sus cinco años les dictaba: un juego que resolvía sus frustraciones y sus deseos; el poder de ser grande y fuerte, o el poder de ser mamá y dar órdenes o ser hijas y entre risas obedecer. En otras palabras, repetir su vida diaria, pero esta vez en los zapatos del otro, del superhéroe, la mamá y la maestra, que, en su conjunto, al niño le parece que dominan el mundo.

Segundo. El encuentro con el otro en la reciprocidad y el periódico

Finalmente llegó la esperada oportunidad. Recibí mi primera invitación por intermedio de la abogada María de los Ángeles Arcos, que en ese momento defendía el territorio huichol de las reformas territoriales del Estado y la invasión mestiza. Junto con Rocío de Aguinaga, con 30 años de experiencia educativa en la Sierra Huichola y colaboradora en la fundación de la primera secundaria huichola,[5] viajé por primera vez a la Sierra Huichola. El fracaso de la vía oficial para conseguir el permiso de "investigar a los huicholes" confirmaba su resistencia a ser objeto de investigación. En cambio, por el camino elegido por ellos, la invitación a proponer mi plan a las autoridades en la sierra llegó a finales de 1996. Éste fue el primer paso para la segunda fase de mi investigación: el encuentro con el otro indígena y la negociación a partir del periódico en la escuela.

Cuando se decide pensar con el otro, el otro tiene sus propias preguntas y respuestas. Mi presencia en la comunidad huichola me demandó una serie de negociaciones. En un principio los permisos de las autoridades tradicionales fueron requisito para llegar en avioneta al poblado, pero para investigar además debía exponer "mi proyecto".

[5] Rocío de Aguinaga, *Tatuutsi Maxakwaxi, una experiencia indígena de educación autonómica*, ITESO, Guadalajara, 2010.

En asamblea con las autoridades de San Miguel Huaixtita expliqué detalladamente mis objetivos teóricos. Un profesor presente preguntó al final: "¿Usted quiere saber a qué juegan los niños que no tienen televisión?", e inmediatamente tradujo esta breve síntesis para los ancianos en su propia lengua.

La respuesta no esperó: no veían problema con mi trabajo, pero, ¿qué ganarían ellos, los niños y la comunidad? Su permiso dependía de la conveniencia que encontraran en mis visitas. Era claro que mi tema de investigación no les importaba; entonces, ¿qué podía yo ofrecer? En mi argumentación académica había preparado antecedentes, motivos y objetivos pero no había previsto el intercambio.

Expertos en la reciprocidad como forma de convivencia y seguros de sus propias necesidades, me propusieron ser maestra de español en su recién creada secundaria, donde uno de los objetivos de su flamante plan de estudios era que los niños aprendieran el español como yo, "para que se defiendan de ustedes", agregaron. Entendí que yo era el otro para ellos y que ellos tenían un interés comunicativo distinto al mío y que había que negociar. La reciprocidad se acordó desde el principio: yo podría realizar mi investigación a cambio de dar clases de español. Aprendí la lección del equilibrio entre el dar para recibir. Por otro lado, también en el espacio de la escuela me aproximaría al eterno tema del Estado nacional: la incorporación del indígena y, por oposición, al concepto opuesto de educación desde la comunidad huichola.

El hecho de que la reciprocidad fuera la condición del encuentro y que la escuela fuera el punto de despegue, dio otra forma a mi investigación. Mi primer viaje a la Sierra Huichola tenía la intención de investigar el juego de los niños alejados de las imágenes occidentales y de los referentes televisivos. Los huicholes son uno de los 68 pueblos indígenas mexicanos[6] que, por su ubicación geográfica en la Sierra Madre Occidental, se encuentran alejados de las imágenes visuales de la televisión, la publicidad gráfica, la prensa y los libros. Así, pronto me di cuenta de que categorías como género, clase social, *habitus* y juego simbólico, que habían guiado mi investigación hasta entonces con niños urbanos, no apli-

[6] Los datos que proporciona el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (Inali) son: en México existen 68 lenguas indígenas y 364 variantes. La población indígena en México asciende a 9.5 millones de personas que representan 9.2% de la población nacional. En 2005 eran 35 724 huicholes.

caban en su comunidad. Aun los juegos de reglas como el popular Ser-
pientes y Escaleras se transformaban a partir de su firme conciencia de
que el movimiento debe contar desde el lugar en el que se encuentra el
sujeto. Los huicholes tienen cinco direcciones cardinales, las cuatro co-
nocidas por nosotros y "el centro o lugar donde me encuentro". Los dados
podían marcar un número de espacios por recorrer, pero antes se ten-
dría que considerar el espacio del que se partía. El 0 se convirtió con los
niños en un valor que respondía al lugar en el que se encontraba el juga-
dor en su turno y que debía iniciar la cuenta. El futbol también se podía
modificar según el contexto. Entre un grupo de niños de cinco años y un
adulto como yo la posibilidad de que me dejaran ganar era grande; si me
mantenían contenta, apostaban a que seguiría jugando con ellos e impor-
taba poco quién ganaba. Estos niños no jugaban ni contaban ni se relacio-
naban igual que como en mis anteriores experiencias con niños urbanos.[7]

Había aceptado, no sin inquietud, la tarea pedagógica que se me
encomendaba. Como primer paso, pensé, debía encontrar material di-
dáctico que facilitara la relación con los pequeños, prácticamente mo-
nolingües. Un punto de interés común sería necesario para cualquier
comunicación. De mis anteriores experiencias, el periódico había sido el
apoyo ideal: de poco costo, con información actual sobre deportes, artis-
tas, salud, política y comercio podía interesar a una amplia gama de
alumnos pequeños y adultos (Corona Berkin, 1989). El periódico *Público*
de la ciudad de Guadalajara donaría cientos de ejemplares durante el
par de años que duró el curso. En grandes pacas subían en avioneta a la
sierra los periódicos cuando sobraba espacio o peso. Con esta irrupción
de diarios, la prensa sirvió para leer, escribir, dibujar, jugar, envolver,
limpiar... Y también para investigar.

Al iniciar mis clases en la primaria de la comunidad, una niña peque-
ña me dio la primera lección en relación con las distintas formas de en-
frentar las imágenes. Ante una imagen del periódico que ella había elegi-
do como su favorita escribió: "Son lindas las flores". Ante mi asombro
por no entender cómo relacionaba la foto de los Rolling Stones con las
flores, la niña agregó: "Las flores rojas". Aún sin comprender a mi inter-
locutora, frente a la nítida imagen de los músicos con el pie de foto que
confirmaba lo que yo veía, "Próxima gira de los Rolling Stones", me se-

[7] Me refiero a la investigación que llevé a cabo sobre la recepción televisiva con niños de dos clases sociales: *TV y juego infantil. Un encuentro cercano, op. cit.*

ñaló con su índice un prado de flores rojas en el fondo de la imagen. Su
mirada no parecía entrenada para mirar los primeros planos fotográficos
que sin descanso nos rodean en Occidente y el pie de foto para ella no
tenía el efecto de anclaje acostumbrado. Para la pequeña eran visibles a
la vez el primer plano y el fondo como contexto. El pie de foto era un
comentario pero a ella no le decía más.

Tercero. El encuentro con el otro en la escritura y la escuela

El trabajo en la escuela secundaria y mi compromiso como enseñante
de español me llevó al encuentro con el profesor Agustín Salvador y a
la publicación del "libro de texto" para su curso de cultura *wixárika*.[8]
Explicar el trabajo realizado para escribir el libro con Agustín Salvador
me sitúa por lo menos frente a tres paradojas: ¿cómo resolver la opo-
sición oralidad/escritura, y los términos de la escolaridad oficial/educa-
ción tradicional, y finalmente cómo enfrentar la traducción del huichol
al español?

La oralidad juega un papel importante en la memoria de los pueblos.
La repetición, la narración de casos memorables, el canto y el ritmo per-
miten al narrador y al escucha seguir el relato y repetirlo después. Ha-
blante y oyente se identifican estrechamente y se necesitan uno al otro
para dar continuidad a la cultura. No es condición de la oralidad la repe-
tición exacta, palabra por palabra, de un relato original. De hecho, cada
mito, cuento o canción ofrece una versión nueva, según el momento y
su interlocutor.

Por el contrario, la escritura implica la separación del que escribe y
del que lee; la subordinación de todos los sentidos al sentido de la vista,
y requiere de un aprendizaje escolar. Cuando se logra, el acto de leer se
vuelve individual. Pero en el libro de Agustín Salvador oralidad/escritura
no es una oposición fácil de comprender y tampoco es reflejo de la opo-
sición tradicional/moderno.

Agustín Salvador es maestro de los alumnos de Tatuutsi Maxakwaxi
porque ha sido elegido para ello por la comunidad. Su historia vivida y la
historia que de su pueblo le han devuelto los textos escritos por otros

[8] Agustín Salvador Martínez y Sarah Corona Berkin, *Nuestro libro de la memoria y la escritura*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 2002.

son la materia prima para este libro que pacientemente ha dictado. Formas y contenidos orales construyen la herramienta pedagógica escrita. La alternancia entre la oralidad y la escritura han configurado un texto especial. Ha participado en un proceso que combina voces propias y ajenas, formas comunicativas múltiples, objetivos que se funden sin dejar de ser propios. Muchas veces los binomios sólo dejan ver oposiciones; el mestizaje deja ver nuevas producciones. Para Martín-Barbero pensar lo indígena en América Latina implica reconceptualizar al indígena desde otro espacio político y teórico: "Frente al idealismo de una teoría de la diferencia que coloca al indígena en situación de exterioridad al desarrollo capitalista, y de una teoría de la resistencia que sobrevalora, idealistamente también, la capacidad de supervivencia cultural de las etnias" (Martín-Barbero, 1987, p. 206), se abre la puerta para reconocer a un indígena que, sin dejar de desarrollar su propia cultura, comparte la cultura de su entorno social e histórico.

En relación con el sistema educativo mexicano, la propuesta del curso de Agustín Salvador es diferente: es parte de la currícula del nivel básico oficial, se imparte en espacios y horarios destinados a la secundaria, y comparte el programa obligatorio; sin embargo, tiene la particularidad de legitimar una educación propia además de escolarizada. Como parte de las condiciones de la comunidad para apoyar una escuela para sus jóvenes, se ha cumplido con transmitir la costumbre y hacerla convivir con los conocimientos que propone el programa académico nacional. Su libro debe ser útil "para los que se van y para los que se quedan"; para los que continuarán la escolaridad nacional y para los que eligen desarrollarse dentro de su territorio.

La forma de construir este libro también habla de que Agustín no añora la existencia de una sola lengua que nos permitiera comprendernos todos sin aparente dificultad. Por el contrario, propone un diálogo entre ambas lenguas con el fin de generar conocimiento sobre el otro, y sobre todo, reconoce que todo proceso comunicativo implica una forma de traducción de los marcos de referencia a los del otro, lo cual, al entablar intercambio, produce comunicación. El libro consiste en 75 temas que hablan a los tres grados de secundaria. Allí, por ejemplo, se aprende sobre la visualidad huichola.

Nos aproximamos a dos conceptualizaciones de la mirada. Por un lado está la occidental concebida como un órgano ligado al cerebro. Este

concepto quizá nos ha hecho pensar que seguimos viendo igual y que sólo cambian las tecnologías visuales. Desde otro lugar los huicholes creen en una visión activa, con voluntad y acción creadora. En su libro Agustín señala que el ojo con poder activo debe estar a la vista del otro: "Para nosotros es importante vernos. Cuando hay personas conversando, mejor no pasar por enfrente para no interrumpir, pero tampoco debemos pasar por atrás sin ser vistos, debemos avisar porque las personas no ven por detrás" (Salvador y Corona, 2002, p. 39). Menos aún, pienso, deben tomar fotos a espaldas del fotografiado. ¡Y cuántas de esas fotografías "tomadas" por occidentales de espalda a los indígenas encontramos en nuestro mundo visual!

El ojo tiene poder; los hombres y los dioses se comunican por la vista. En otras latitudes se dice con claridad: los antiguos dioses quiché temían tanto a la mirada de los hombres porque:

> Entonces el Corazón del Cielo les echó un vaho sobre los ojos, los cuales se empañaron como cuando se sopla sobre la luna de un espejo. Sus ojos se velaron y sólo pudieron ver lo que estaba cerca, sólo eso era claro para ellos. Así fue destruida su sabiduría y todos los conocimientos de los cuatro hombres, origen y principio [Popol Vuh, en López Austin, 1996, p. 204].

Este libro, más que ideas terminadas, como supondrían muchos libros de texto, son apuntes que el maestro Agustín Salvador ha dictado como guía temática para la formación de los jóvenes huicholes. El maestro agrega oralmente en el aula su experiencia y su conocimiento a las pistas que encontramos aquí. Los alumnos y otros interesados en la cultura harán su propia lectura, transitarán por los apuntes, se detendrán en algún lugar, saltarán a otro, indagarán sobre lo que más les interese; pero encontrarán que Agustín Salvador "escribe en voz alta". Según Barthes, se acercaría a un texto de goce, es decir, "tapizado de piel, un texto donde se puede escuchar el tono de la garganta, la oxidación de las consonantes, la voluptuosidad de las vocales, toda una estereofonía de la carne profunda: la articulación del cuerpo, la lengua, no la del sentido, la del lenguaje" (Barthes, 1986, p. 109).

El español del libro no es técnicamente impecable, ya que preferimos sacrificar la gramática por el rescate de significados que comportan la voz viva de Agustín. Se buscó que el texto comunicara la carga afectiva y

transmitiera mejor las diferencias culturales para producir comunicación. Al corregir finalmente este texto se respetó lo que da vida al lenguaje más allá de su enunciación inmediata y de los consejos editoriales de estilo.

La autoría de este libro compone textos que comportan varios niveles comunicantes. Por un lado está la voz en español y en huichol del maestro Agustín, dicha de frente a los alumnos y a mí. En contigüidad se lee la propuesta pedagógica de la escritura, escrita desde mi occidentalidad. La tipografía heterogénea desea subrayar el carácter distinto de ambas reflexiones en búsqueda del diálogo que nos permita encontrar las proximidades, los nexos y la diversidad como acceso a la educación. Aprender a escribir entre dos, con la presencia del otro, me hace comprender que lo que se dice es efectivamente siempre frente a alguien, que los significados se negocian porque se habla siempre a un otro.

Cuarto. El diálogo con el otro en sus propias fotografías

Había llegado a la Sierra Huichola con una propuesta pero en el transcurso aprendí que continuar con las preguntas concebidas desde el poder de la investigación engendraría las respuestas esperadas. Considerar al sujeto no como depósito (ni de la televisión ni de la cultura) sino como un otro que se deja ver en el diálogo, necesariamente transformó la forma de investigar. La reciprocidad se convirtió en condición de posibilidad para comunicarme con los huicholes. La horizontalidad del proceso marcó los objetos de investigación, las técnicas y los resultados. El diálogo produjo textos que muestran lo que los indígenas quieren decir, desde su propia voz e imagen en interrelación con la nuestra.

A estas potentes lecciones siguieron las 2 700 fotografías tomadas en 1997 (Corona, 2004) y las 700 tomadas en 2009 (Corona, 2011b). En el primer caso repartí 100 cámaras desechables a los niños de la secundaria Tatuutsi Maxakwaxi en la Sierra Huichola. Sin instrucciones de mi parte, los chicos sacaron fotos por primera vez en su propio territorio y con sus propias cámaras. En el segundo caso, 12 años después, 31 jóvenes de la misma secundaria tomaron fotos por primera vez con cámaras desechables, en esta ocasión durante su primer viaje a la ciudad. Acá sólo enuncio esta investigación ya que el libro trata precisamente del conjunto de más de 3 400 fotografías de "ellos" y "nosotros" pero, para variar, esta vez "ellos" somos los habitantes de la ciudad, y "nosotros" son los jóvenes indígenas que tomaron las fotos. Además de acercarme a sus imágenes, aprendí que construir una relación cercana impide "sacar" fotos e información del otro.

Al principio me limité a observar cómo se mira a los otros desde la cultura occidental. Pronto constaté que precisamente esa mirada es la que construye a los otros como diferentes. De allí que existe una *mirada inversa* que en las siguientes páginas busco desarrollar. Mis argumentos se disponen para mostrar la construcción del *distinto* en Occidente, pensar la producción de la imagen desde una visualidad no occidental y el concepto de interculturalidad: tres temas que me permiten aproximarme al debate actual para ver con los otros.

2
VISIBILIDAD(ES) Y VISUALIDAD(ES)

VISIBILIDADES LATINOAMERICANAS EN EL CONTEXTO HIPERVISUAL

JESÚS MARTÍN-BARBERO

PARA entender la trama de las temporalidades latinoamericanas necesitamos escapar de la secuencialidad progresiva moderno-europea. Y ha sido la chilena Nelly Richard quien mejor nos ha sabido sacar de ese enredo. Pues según Richard nuestra temporalidad "no puede ser entendida como sucesividad —lo que viene linealmente después de la modernidad— sino todo lo contrario: como 'combinatoria de tiempos y secuencias, alternación de pausas y vueltas atrás, anticipación de finales y salto de comienzos'" (Richard, 1994, p. 31), como desorganización/reorganización del tiempo *que libera las narraciones de su sumisión al progreso y posibilita nuevas, inéditas formas de relación con el pasado* o, mejor, con los diversos pasados de que estamos hechos.

Esa concepción de nuestros tiempos debe mucho a la benjaminiana figura del *coleccionista* —trasluz a la borgiana "enciclopedia china"— que ilumina la envergadura cultural y política de las latinoamericanas formas de resistencia a, y reapropiación de, la modernidad: burlas e ironías, disimulos y parodias que desordenan las secuencias de la historia oficial de los dominadores y desencajan los mecanismos de *continuidad* que hacían funcionar el centramiento estructural sobre una autoridad autoritaria.

DE LA MAGIA DE LA IMAGEN AL PENSAMIENTO VISUAL

En el principio fue la palabra, dice la Biblia; en el principio fue el gesto, dicen los antropólogos; en el principio fue la imagen, dice el psicoanálisis: primero fantasma y después trazo, figura (Leroi-Gourhan, 1971;

Metz, 1977). En todo caso, desde el principio la imagen fue a la vez medio de expresión, de comunicación y también de adivinación e iniciación, de encantamiento y curación. Desde su estructural infancia —*infans* significa *no habla*— la imagen se resiste a ser legible: "más *orgánica* que el lenguaje, la imaginería procede de otro elemento cósmico cuya misma alteridad es fascinante" (Debrais, 1992, p. 59). De ahí su condena platónica al mundo del engaño, su confinamiento al campo del *arte* y su asimilación a instrumento de manipuladora persuasión religiosa, ideológica y comercial. En una civilización logocéntrica como la nuestra la imagen no puede ser sino sucedáneo, simulacro o maleficio. No pertenece al orden del ser sino de la apariencia, ni al orden del saber sino de la engañosa opinión. Y su sentido estético estará siempre impregnado de residuos mágicos o amenazado de travestismos del poder, político o mercantil. Es contra toda esa larga y pesada *carga* de sospechas y descalificaciones que se abre paso una mirada nueva que, de un lado, rescata la imagen como lugar de una estratégica *batalla cultural*, y, de otro, descubre la envergadura de su *mediación cognitiva* en la lógica tanto del pensar científico como del hacer técnico.

Frente a la globalización económica y tecnológica, que disminuye la importancia de los territorios devaluando los referentes tradicionales de identidad, contradictoria y complementariamente las culturas locales y regionales se autorrevalorizan exigiendo cada día una mayor autodeterminación, que es a la vez derecho a *contar en* las decisiones económicas y políticas y a *contarnos* sus propios relatos. La polisemia del verbo *contar* no puede ser más significativa: para que la pluralidad de las culturas del mundo sea políticamente tenida en cuenta es indispensable que la diversidad de identidades nos pueda ser contada, narrada. Pues la relación de la narración con la identidad no es sólo expresiva sino constitutiva: *la identidad es una construcción que se relata;* no hay identidad cultural si no es contada (Marinas, 1995). Contada en cada uno de sus *idiomas* y, al mismo tiempo, en el *lenguaje intermedial* que hoy los atraviesa de un doble movimiento: el de las *traducciones* —de lo oral a lo escrito, a lo audiovisual, al hipertexto— y ese otro aún más ambiguo pero igualmente constructivo que es el de las apropiaciones y los mestizajes, el de las *hibridaciones*. En su sentido más denso y desafiante, la idea de *multiculturalidad* apunta ahí: a la configuración de sociedades en las cuales las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan no

sólo la heterogeneidad de los grupos, y su readecuación a las presiones de lo global, sino la coexistencia, en el interior de una misma sociedad, de códigos y relatos muy diversos, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad.

La línea de cultura se ha quebrado, y también lo ha hecho con ella el orden temporal sucesivo. La simultaneidad y la mezcolanza han ganado la partida: los canales se intercambian, las manifestaciones cultas, las populares y las de masas dialogan y no lo hacen en régimen de sucesión, sino bajo la forma de un improvisado cruce que acaba por tornarlas inextricables. El anonimato no significa que la autoría sea comunitaria sino que la fuente se ha desperdigado y, a la postre, extraviado (Sánchez Biosca, 1995, p. 87).

El extravío se manifiesta tanto en la crisis de la estética de la obra y del autor como en la proliferación/fragmentación de los relatos. Como si, extraviada su fuente, la *narración* hubiera estallado en pedazos, asistimos a la multiplicación infinita de unos microrrelatos que se gestan en cualquier parte y se desplazan de unos medios a otros. El paradigma del *flujo* conecta hoy los modos de organización del tráfico urbano con la estructura del palimpsesto televisivo, y del hipertexto con las nuevas figuras de los movimientos sociales: étnicos, feministas, ecológicos. Y obviamente con las gramáticas de construcción de los *nuevos relatos* (Sánchez Biosca, 1989) en los que prima el ritmo sobre cualquier otro elemento, con la consiguiente pérdida de espesor de los personajes, el pastiche de las lógicas internas de un género con las externas —estética publicitaria, del videoclip, etc.—, la hegemonía de la experimentación tecnológica, o mejor, de la sofisticación de efectos, sobre el desarrollo mismo de la historia. Como apuntábamos más atrás, el estallido del relato y la preeminencia lograda por el *flujo* encuentran su expresión más certera en el *zapping* con el que el televidente, al tiempo que multiplica la fragmentación de la narración, construye con sus pedazos un relato *otro*, un *doble*, puramente subjetivo, intransferible, una experiencia incomunicable.

VISUALIDADES: GUERRAS DE IMÁGENES Y BATALLAS CULTURALES

Si ya no se escribe ni se lee como antes es porque tampoco se puede ver ni representar como antes. Y lo anterior no es reductible al *hecho tecnológico* pues "es toda la axiología de los lugares y las funciones de las prácticas culturales de memoria, de saber, de imaginario y creación la que hoy conoce una seria reestructuración" (Renaud, 1990, p. 17). La visualidad electrónica ha entrado a formar parte constitutiva de la *visualidad cultural*, ésa que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario. Pues lo que las nuevas visualidades provenientes de la televisión, el videojuego y el hipertexto ponen hoy en juego no es únicamente la hibridación de las lógicas globales del capital con las nuevas expresiones de un exotismo a admirar o a denunciar sino hondas transformaciones en la cultura cotidiana de las mayorías. Y ello especialmente entre unas nuevas generaciones que no han dejado de leer, pero cuya lectura no corresponde ya a la linearidad/verticalidad del libro sino a una todavía confusa pero activa hipertextualidad que, desde el cómic al videoclip publicitario o musical, y sobre todo en los videojuegos, conduce a la radicalmente nueva experiencia cultural que entraña la navegación por internet.

Lo que vino a agravar el peso cultural adquirido por la televisión tiene en América Latina una larga historia: la de una singular y decisiva *batalla cultural*. Pues ¿cómo pueden entenderse el descubrimiento y la conquista, la colonización y la independencia del Nuevo Mundo por fuera de la *guerra de imágenes* que todos esos procesos movilizaron?, se pregunta Serge Gruzinski (1994). ¿Cómo pueden comprenderse las estrategias del dominador o las tácticas de resistencia de los pueblos indígenas desde Cortés hasta la guerrilla zapatista, desde las culturas cimarronas de los pueblos del Caribe hasta el barroco del carnaval de Rio, sin hacer la historia que nos lleva de la imagen didáctica franciscana del siglo XVI al manierismo heroico de la imaginería libertadora, y del didactismo barroco del muralismo mexicano a la imaginería electrónica de la telenovela? ¿Cómo penetrar en las oscilaciones y las alquimias de las identidades sin auscultar la mezcla de imaginarios desde los cuales los pueblos vencidos plasmaron sus memorias y reinventaron una historia propia? Mirando desde México, Gruzinski ilumina los escenarios latinoamericanos en que se libra esa batalla cultural y responde a esas preguntas señalando tres *momentos* claves. El primero se sitúa en los primeros tiempos de la colonización, entre la desconfianza y el *didactismo* franciscano que buscaba conjurar el uso mágico y fetichista que las comunidades indígenas tendían a hacer de las imágenes, y el aprovechamiento que los jesuitas hicieron de las potencias visionarias y las capacidades taumatúrgicas de la imagen.

El ejemplo quizá más denso y espléndido de la guerra de ciframi-entos y resignificaciones de que está hecha la historia profunda de nuestros países pasa por la amalgama de imágenes que hacen y deshacen la significación religiosa y profana de la Virgen de Guadalupe. Contrarios por completo al miedo que le tenían al uso de las imágenes los franciscanos, unos jesuitas abiertos a la novedad del mundo americano no le temen a la hibridación cultural. Y no sólo admiten la *imagen milagrosa* sino que los jesuitas alientan las experiencias visionarias, las conexiones de la imagen con los sueños, la irrupción de lo sobrenatural en lo surreal humano. Pero los indígenas, por su parte, supieron aprovechar la *experiencia de simulación* que contenía la imagen milagrosa para insertarla en un *relato otro* hecho de combinaciones y usos que desvían, desde dentro, la lectura que imponía el relato de la Iglesia.

El segundo escenario reúne al *barroco popular* que del siglo XVIII al XIX despliega "un pensamiento plástico frente al que las élites sólo demostrarán indiferencia, silencio o desprecio", con el *muralismo* que, de Orozco y Rivera a Siqueiros, resignifica en un discurso revolucionario y socialista el didactismo de los misioneros franciscanos y el barroquismo visionario de los jesuitas, esto es, el discurso ideológico y el impulso utópico. Y el tercer momento y escenario es el de hoy, que se halla en la recuperación actual de los imaginarios populares a manos de los guionistas de las telenovelas: las *imaginerías electrónicas de Televisa* en las que el cruce de arcaísmos y modernidades que hacen su éxito no es comprensible sino desde los nexos que enlazan las sensibilidades a un *orden visual social* en el que las tradiciones se desvían pero no se abandonan, anticipando incluso las transformaciones visuales de experiencias socioculturales que aún no tienen discurso. El actual desorden del imaginario —simulacros y eclecticismos— remite al *dispositivo barroco* —o *neobarroco* que diría Calabrese (1989)— "cuyos nexos con la imagen religiosa anunciaban el cuerpo electrónico unido a sus prótesis tecnológicas: *walkmans*, videocaseteras y computadores" (Gruzinski, 1994, p. 213).

Pero frente a esa histórica batalla de las imágenes, las imaginerías y los imaginarios, las élites siguen manteniendo un recelo permanente sobre las imágenes, cuyo inicio nos ha contado Ángel Rama en *La ciudad letrada* (Rama, 1985): fue ella la que ha buscado en todo momento controlar la imagen confinándola maniqueamente al campo del arte o al mundo de la apariencia engañosa y los residuos mágicos. Hoy se ha ido

abriendo paso sin embargo otra posición que, apoyada en la nueva historia cultural, de un lado recupera la oralidad no sólo como herramienta de investigación sino como fuente de conocimiento cultural, y de otro redescubre la línea de pensamiento abierta por Benjamin sobre el carácter estratégico de las tecnologías, en especial las de producción y reproducción de la imagen, en la configuración de la sensibilidad y la ciudad moderna. Hasta Heidegger ha ligado su pregunta por la técnica a *un mundo que se constituye en imágenes*, identificando a la modernidad con "la época de las imágenes del mundo" (Heidegger, 1997, pp. 10-21). Y Vattimo planea la renovadora pista que introduce el sentido actual de la relación entre tecnología y sociedad al afirmar que "el sentido en que se mueve la tecnología no es ya tanto el dominio de la naturaleza por las máquinas sino el específico desarrollo de la información y la comunicación del *mundo como imagen*" (Vattimo, 1990, p. 95).

Hay, al mismo tiempo, dos frentes desde los cuales se descalifica o mistifica la cultura audiovisual en la sociedad contemporánea, imposibilitando la comprensión de su envergadura estética y política. La contemporánea *ciudad* letrada, en la que se atrinchera aún buena parte de los intelectuales latinoamericanos, haciendo que las transformaciones de la visibilidad y su hegemonía social sean percibidas como la más radical de las *decadencias* culturales y morales de la "ilustración" y, por lo tanto, de Occidente. Y, desde el *mundo* audiovisual, son los propagandistas del milagro tecnológico y los mercaderes globales los que confunden interesadamente sus transformaciones con el advenimiento del mito de una *sociedad transparente* y una democracia sin mediaciones políticas.

Ahorrándose la trama de contradicciones y rupturas de que está hecha la historia, y las incertidumbres del presente, mucha de la intelectualidad, en especial la académica, *carga a los medios audiovisuales* con la causalidad de *la crisis de la lectura* y del empobrecimiento cultural en general. El amargado desencanto se trasviste de profetismo para proclamar como dogma el más radical de los dualismos, mientras *en los libros se hallaría el último baluarte del pensar vivo, crítico, independiente*, frente a la avalancha de frivolidad, espectacularización y conformismo que constituiría la esencia misma de los medios audiovisuales. Es frente a toda una larga y pesada *carga* de sospechas y descalificaciones que se abre lentamente paso una mirada nueva que descubre la envergadura actual de las *hibridaciones entre visualidad y tecnicidad*, y

comienza a rescatar las *imaginerías populares* como lugar de una estratégica *batalla cultural*.

Las posiciones del dualismo latinoamericano más radical han encontrado apoyo en algunos pensadores europeos de la talla del politólogo italiano Sartori (1997), quien identifica la videocultura con el *pospensiero*, es decir, con el fin del pensamiento. Por su parte, uno de los más grandes intelectuales europeos, George Steiner, ha proferido la condena más insólita sobre el rock; su *nueva esfera sonora* es identificada con "un martilleo estridente, un estrépito interminable que, con su espacio envolvente, ataca la vieja autoridad del orden verbal" (Steiner, 1992, pp. 118 y 121). Y hasta Milan Kundera se ha sumado a la crítica más radical del rock calificándolo como "el aullido extático en que quiere el siglo olvidarse de sí mismo" (Kundera, 199, pp. 247 y 249). Es como si, a medida que el mundo audiovisual se torna socialmente más relevante, y culturalmente más estratégico, se exasperara cierto *rencor intelectual*, del que ya hablara Nietzsche, y hasta el paroxismo. Ahí está demostrándolo el profundo parentesco entre los títulos de dos libros que, situados en las antípodas de la denigración y la celebración de las tecnologías audiovisuales y electrónicas, convergen sin embargo en la descarada apelación a la metafísica: *Homo videns* del europeo Giuseppe Sartori y *Ser digital* del norteamericano Nicolas Negroponte. El dilema no puede ser más tramposo: o se desvaloriza la videocultura declarándola enemiga de la humanidad civilizada o se la exalta como la salvación del hombre actual; en ambos casos —tan distantes como el de un politólogo y el de un tecnólogo— la metafísica acaba suplantando a la estética y la política.

No resulta entonces tan extraño que ante el vacío de utopías que atraviesa el ámbito de la política se vea llenado en los últimos años por las utopías provenientes del campo de la tecnología y la comunicación: "aldea global", "mundo virtual", "ser digital", etc. Y la más engañosa de todas, la "democracia directa" (Monguin, 1994, pp. 109-131), atribuyendo al poder mismo de las redes informáticas la renovación de la política y dando por superadas las *viejas* formas de la representación que pasa por la expresión viva de los ciudadanos. Lo "actual" se hallaría en la votación por internet desde la casa o emitiendo telemáticamente su opinión. Esto es, convirtiendo la *opinión pública* en la tramposa democracia de las encuestas y los sondeos. Estamos ante la más tramposa de las idealizaciones ya que, en su celebración de la inmediatez y la transparencia de las redes cibernéticas, lo que se está minando son los fundamentos mismos de "lo público", es decir, los procesos de deliberación y de crítica. Y al mismo tiempo se crea la ilusión de un proceso sin interpretación ni jerarquía, se fortalece la creencia de que el individuo puede comunicarse prescindiendo de toda mediación social, y se acrecienta la desconfianza en cualquier figura de delegación y representación.

Acompañando ese proceso emergen también hoy nuevos *regímenes estéticos* especialmente ligados a la mutación que sufre el arte cuando la digitalidad y la conectividad comienzan a poner en cuestión la *excepcionalidad* de las "obras" y a emborronar la *singularidad* del "artista", desplazando los ejes de lo artístico hacia las interacciones y los acontecimientos. Quizá los primeros en sentirse *tocados* han sido los museos, y eso por la confusión que afecta hoy tanto al sentido de las prácticas artísticas como a los modos de *valorar/valorizar* sus productos. Pero adonde apuntan los cambios es mucho más allá, a las resguardadas obras de arte o a la venta del arte a través de la web.

DEL PENSAMIENTO VISUAL A LA ESCRITURA ELECTRÓNICA

Hablar de *pensamiento visual* puede resultar demasiado chocante a los racionalistas y ascéticos oídos que aún hegemonizan el campo académico. Pero desde la historia del arte, la iconología, la semiótica y el psicoanálisis, y también desde la fenomenología y la epistemología, la imagen ha sido *reubicada* en la complejidad de sus relaciones con el pensamiento. Erwin Panofsky (1970) fue pionero en investigar las secretas conexiones que ligan las *formas* y los *estilos* de la arquitectura y el arte con los mapas mentales de sus tiempos. Así, la imposibilidad medieval de la perspectiva pictórica aparece correspondiendo a la ausencia de la distancia intelectual que exigía la moderna idea de historia. El análisis *iconológico* da cuenta justamente del paso de una iconografía de *los motivos* o *las alegorías*, que representan los cuadros o los edificios, a la configuración de *los conceptos* y *los esquemas mentales* que organizan la selección y la composición de las formas pictóricas o arquitectónicas desde el Renacimiento. Investigando *el orden visual del quattrocento*, Pierre Francastel (1979) va más lejos: en lugar de la correspondencia de las formas con las cosas vistas, *la pintura anticipa las estructuras del ver*, per-

tenecientes a la vez al orden de la percepción y del pensamiento de una época, que después racionalizará y utilizará la ciencia. Ernst Gombrich (1993) estudia *la formación de la mirada* que tematiza y textualiza la imagen —"un cuadro es una hipótesis que contrastamos al mirarlo"— desde la perspectiva psicológica de la Gestalt, es decir, de la actividad cognitiva de *la percepción en la construcción de la imagen.*

La investigación sociosemiótica de la imagen ha hecho pensable su *espesor significante*, la materialidad de la experiencia social que, a su manera, se incorpora a las formas, los colores y las técnicas (Berger, 1974), la relación constitutiva de las mediaciones tecnológicas con los cambios en la discursividad, con las nuevas competencias de lenguaje, desde los trazos mágico-geométricos del *homo pictor* al *sensorium laico* que "revela" el grabado o la fotografía, y los nuevos relatos que inauguran el cine y el video (Gubern, 1987). Pero también la sociosemiótica explora el *vaciado de sentido* que sufre la imagen sometida a la lógica de la mercancía, como en la publicidad y el espectáculo: en *la indiferencia y la insignificancia* que corroen el campo del *arte* mientras se produce una estetización banal de la vida y una proliferación de imágenes *en las que no hay nada que* ver (Baudrillard, 1991). El debilitamiento y la fragilidad de lo real que produce un discurso de la *información visual* en el que la desaparición de la *cifra simbólica* —por la fragmentación que exige el espectáculo— transforma el deseo de saber en mera pulsión de ver (González Requena, 1986) y el primado del objeto sobre el sujeto que *realiza el discurso publicitario* a través de la imagen convertida en estrategia de seducción y obscenidad, esto es, puesta en escena de una liberación perversa del deseo cuyo *otro* no es más que el simulacro fetichista de un sujeto devenido él mismo en objeto (Baudrillard, 1985) .

Esta nueva perspectiva epistemológica tiene uno de sus más explícitos y espléndidos abordajes en la filosofía de Merleau-Ponty (1945, 1966) sobre la percepción sensible, la pintura de Cézanne y la relación que intercala lo visible en lo invisible. Hay un *saber del cuerpo*, que viene del cuerpo y que no es pensable desde la concepción que ubica *la conciencia* en contraposición al cuerpo, pues la percepción corporal es la que nos hace accesible *la experiencia originaria en que se constituye el mundo del hombre*, esto es, la *interfaz* entre la percepción y la expresión.

Constituido en *punto de vista* desde el cual el mundo adquiere sentido, *el cuerpo* deja de ser el instrumento del que se sirve la mente para

conocer y pasa a convertirse en *el lugar desde el que veo y toco, o mejor, desde el que siento cómo el mundo me toca.* Ese carácter libidinal y no geométrico de la percepción humana lo atribuye Merleau-Ponty a que "estamos hechos de la carne del mundo". Es lo que encuentra plasmado Merleau-Ponty en la pintura de Cézanne: pues ha sido la primera en *resolver* el antagonismo entre racionalismo y empirismo, entre la sensación y el pensamiento. El pintor Cézanne se había negado a escoger entre *la forma* (que fue la clave de los artistas renacentistas) o *el color* (que era la de los pintores impresionistas), y ello para *poder pintar la materia en el trance de darse forma* o, dicho de otro modo, para hacer visible *el incesante nacer del mundo.* Un mundo que no es lo que vemos, pues eso es el mundo *que estamos acostumbrados a ver;* se trata de ese otro mundo que sólo podemos percibir cuando *aprendemos a verlo.* He ahí una de las más grandes paradojas del pensamiento occidental: mientras para *saber leer* necesitamos aprender, no necesitamos ningún aprendizaje para *saber ver.* Y esa paradoja remite a un chantaje: es el pensamiento el que des-conoce que haya *un saber del ver.* Según Merleau-Ponty debemos no a un filósofo sino a un artista el habernos *des-cubierto* o *de-velado* la secreta conexión *en la visión* de lo sensible y lo inteligible, de lo visible y lo invisible.

El nuevo estatuto cognitivo de la imagen se produce a partir de su *informatización*, esto es, de su inscripción en el orden de lo *numerizable*, que es el orden del *cálculo:* del número y el código. Una inscripción que remite no sólo a la *economía informacional* (Chartron, 1994) sino también a una *ironía de lo figural* (Levin, 1993; Lenain, 1997) que permite a las imágenes dejar de tener como lastre *su errancia estética* y su *complicidad* con la seducción.

El proceso que ahí llega entrelaza un doble movimiento. El que prosigue y radicaliza el proyecto de la ciencia moderna —Galileo y Newton— de traducir el mundo cualitativo de las percepciones sensibles por la cuantificación y la abstracción lógico-numérica *reincorporando al proceso científico el valor informativo de lo sensible y lo visible.* Arrancándola del prejuicio que cargaba en la *sospecha* racionalista, la imagen está siendo percibida hoy como *posibilidad de la experimentación por simulación en la computadora*, lo que potencia la velocidad del cálculo y permite inéditos *juegos de interfaz*, esto es, arquitecturas de lenguajes. La visibilidad de la imagen se ha convertido en *legibilidad* (Lascaut,

1976), que permite pasar de haber sido un "obstáculo epistemológico" a haberse convertido en *mediación discursiva* de la fluidez (flujo) de la información con el poder virtual de lo mental.

Así como la computadora nos coloca ante un nuevo tipo de tecnicidad, nos hallamos también ante *un tipo de textualidad* que no se agota en la computadora, ya que el texto electrónico se despliega en una multiplicidad de soportes y escrituras que, desde la televisión al videoclip, y del multimedia a los videojuegos, producen una compleja y creciente complicidad entre la oralidad y la visualidad de los más jóvenes. Y es justamente entre las nuevas generaciones donde esa complicidad opera más fuertemente, no porque los jóvenes no supieran leer o lean poco sino porque su lectura ya no tiene al libro como único eje y centro de la cultura. Con lo que es la noción misma de *lectura* la que está en cuestión, la que estalla obligándonos a pensar el *desorden estético* que introducen las escrituras electrónicas y la experiencia audiovisual. Ya que la *visualidad electrónica* ha entrado a formar parte constitutiva de la *visibilidad cultural*, ésa que es a la vez entorno tecnológico y nuevo imaginario "capaz de hablar culturalmente —y no sólo de manipular tecnológicamente—, de abrir nuevos espacios y tiempos para una nueva era de lo sensible" (Renaud, 1990, p. 18).

Suelo utilizar la figura del *palimpsesto* para aproximarme a la comprensión de una sensibilidad que, en su plasticidad, se asemeja a ese texto que borra sin borrar del todo, permitiendo que el *pasado borrado* emerja, aunque borroso, en las entrelíneas que escriben el presente. Ahí apunta la empatía tecnológica de la generación más joven cuyas subjetividades no se constituyen a partir de la identificación con figuras, estilos y prácticas de las añejas tradiciones que suelen definir a "la cultura", sino a partir de la conexión/desconexión (juegos de interfaz) con las últimas tecnologías (Ramírez Lamus, 1995, p. 16). Empatía que se apoya en una *plasticidad neuronal* que se manifiesta en la enorme capacidad de absorber información vía televisión o videojuegos computarizados y la facilidad para entrar y navegar en la complejidad de las redes informáticas. Frente a la distancia con que gran parte de los adultos resienten y resisten a una *cultura digital* —que desvaloriza y vuelve obsoletos muchos de sus saberes y destrezas—, los jóvenes responden con una proximidad hecha no sólo de facilidad para relacionarse con las tecnologías audiovisuales e informáticas sino de *complicidad expresiva:* es en sus

relatos e imaginerías, en sus sonoridades, fragmentaciones y velocidades donde se reencuentran con sus ritmos y sus idiomas (Martín-Barbero, 1998). Es el lenguaje del rock y del rap que en los últimos años ha pasado a expresar la cruda experiencia urbana de las pandillas juveniles en los barrios populares de las metrópolis latinoamericanas. Y eso por haberse convertido en vehículo de una conciencia dura de la descomposición de la sociedad, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sinsalida laboral y profesional, de la exasperación y lo macabro.

En la agresiva velocidad imagética del videoclip musical, como también en la estridencia de la discoteca alucinante, o en la fiesta con estéreo barrial, donde se hibridan hoy los sones y los ruidos de nuestras ciudades con las sonoridades y los ritmos de las músicas indígenas y negras, y las estéticas de lo desechable con las frágiles utopías que surgen de la desazón moral y el vértigo audiovisual. He ahí en acción el *sensorium-palimpsesto* en el que "la persistencia de estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva son sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido tradicional que la propia aceleración modernizadora comporta" (Marramao, 1989, p. 60).

CUANDO LA EXPERIENCIA AUDIOVISUAL SE HACE MASIVA

Nacido como nuevo medio de comunicación y expresión en las carpas o barracas de circo, el cine mantiene con el lugar del gran espectáculo popular una cercanía que no es sólo espacial: durante muchos años, especialmente en los Estados Unidos, que fue donde se originaron y desarrollaron los grandes géneros, el público mayoritario del cine provendrá de los sectores populares de inmigrantes. La pasión que durante la primera mitad del siglo xx sintieron las masas urbanas por el cine tuvo que ver con el reconocimiento que en él se efectuaba de una matriz estética popular, aquella que *confunde* actor con personaje y representación con acción: "Cuando el espectador de cine gritaba ¡bravo! o silbaba no era para expresar el juicio que le merecía la calidad de la representación sino para demostrar su identificación con el destino de los héroes que veía en la pantalla" (Riera, 1976, p. 130). Fue la secreta complicidad del cine con su público la que activó y supo explotar el *star system* (Morin, 1964): la identificación sentida y el deseo movilizado por la *estrella*

enchufaron la estética al negocio. Y también a la ideología. En la reconciliación del arte con las masas que realizaba el cine, éstas hicieron la experiencia de una nueva subjetividad: "el aburguesamiento del imaginario cinematográfico corresponde al que sufrió la psicología popular" (Morin, 1964, p. 23).

Tanto o más que el cine, la televisión ha desordenado la idea y los límites del campo de la *cultura*, sus tajantes separaciones entre realidad y ficción, entre vanguardia y *kitsch*, entre espacio de ocio y de trabajo. Pues más que buscar su nicho en la idea ilustrada de cultura —lo que sí hizo el cine durante un tiempo en su relación con la literatura y la plástica—, la *experiencia audiovisual* que hace posible la televisión replantea aquella idea radicalmente desde los modos mismos de relación con la realidad, esto es, desde las transformaciones que introduce en nuestra percepción del espacio y el tiempo. Del espacio, profundizando el *desanclaje* (Giddens, 1994, p. 31) que la modernidad produce sobre las relaciones de la actividad social con las particularidades de los contextos de presencia, desterritorializando las formas de percibir lo próximo y lo lejano hasta tornar más cercano lo vivido *a distancia* que lo que cruza nuestro espacio físico cotidianamente. *Telépolis* es al mismo tiempo una metáfora y la experiencia cotidiana del habitante de una ciudad "cuyas delimitaciones ya no están basadas en la distinción entre interior, frontera y exterior, ni, por lo tanto, en las parcelas del territorio" (Echeverría, 1994, p. 9). Paradójicamente, esa nueva espacialidad no emerge del recorrido viajero que me saca de mi pequeño mundo sino de su revés, de una *experiencia doméstica* convertida por la televisión en ese territorio virtual al que, como expresivamente dice Virilio (1990, p. 41) "todo llega sin que haya que partir".

La percepción del tiempo, en la que se inserta/instaura la experiencia televisiva, está marcada por las experiencias de la simultaneidad y lo instantáneo. Vivimos una *contemporaneidad* que confunde los tiempos y los aplasta sobre la *simultaneidad* de lo actual, sobre el culto al presente que alimentan los medios de comunicación, en especial la televisión. Pues una tarea clave de los medios de comunicación masiva es la de *fabricar presente:* "un presente concebido bajo la forma de 'golpes' sucesivos sin relación histórica entre ellos. Un presente autista, que cree poder bastarse a sí mismo" (Monguin, 1994, p. 25). La contemporaneidad que producen los medios audiovisuales remite al *debilitamiento del pasado* por su reducción a una cita con la que colorear el presente siguiendo las *modas de la nostalgia*. El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria* y se convierte en ingrediente del *pastiche*, esa operación que nos permite mezclar los hechos, las sensibilidades y los estilos, los textos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y los movimientos de fondo de esa época.

Para comprender el *sensorium* que cataliza la televisión partiremos también de su relación con la estallada y descentrada ciudad que ahora habitamos. Hay una estrecha simetría entre la expansión/estallido de la ciudad y el crecimiento/densificación de los medios y las redes electrónicas. Si las nuevas condiciones de vida en la ciudad exigen la reinvención de lazos sociales y culturales, "son las redes audiovisuales las que efectúan, desde su propia lógica, una nueva diagramación de los espacios e intercambios urbanos" (García Canclini, 1990, p. 49). En la ciudad diseminada e inabarcable sólo el medio audiovisual hace posible una experiencia-simulacro de la ciudad global: es en la televisión donde la cámara del helicóptero nos permite acceder a una imagen de la densidad del tráfico en las avenidas o de la vastedad y la desolación de los suburbios y los barrios de invasión, es en la televisión o en la radio donde cada día más gente *conecta con la ciudad en la que vive*. En unas ciudades cada día más extensas y descentradas la radio y la televisión acaban siendo el dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas de contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginadas estableciendo vínculos culturales comunes a la mayoría de la población. Tanto el atractivo como la incidencia de la televisión sobre la vida cotidiana tienen quizá menos que ver con lo que en ella pasa que con lo que compele a la gente a resguardarse en el espacio hogareño compensando así la pérdida del sentido de pertenencia en unas ciudades que se han ido convirtiendo en "no-lugar": ese espacio en el que los individuos son descargados del peso de la identidad interpelante o interpelada y exigidos únicamente de interacción con informaciones, textos o imágenes, que se repiten incesantemente de una punta a la otra del mundo (Augé, 1993, p. 81).

En la reconfiguración de la experiencia urbana emerge el *nuevo sensorium:* frente a la *dispersión* y la *imagen múltiple* que, según Benjamin, conectaban la experiencia de la muchedumbre y del paseante en las avenidas de la ciudad *moderna* con la experiencia del cine, los dispositivos

que ahora conectan la estructura comunicativa de la televisión con las claves que ordenan la nueva ciudad son otros: la *fragmentación* y el *flujo*. Mientras el cine catalizaba la *experiencia de la multitud*, pues era en muchedumbre que los ciudadanos ejercían su derecho a la ciudad, lo que ahora cataliza la televisión es, por el contrario, la *experiencia doméstica*: es desde el espacio doméstico que la gente se apropia de la ciudad. Y mientras del *pueblo* que tomaba la calle al *público* que va al teatro o al cine la transición conserva el carácter activo y colectivo de la experiencia, de los públicos de cine a las *audiencias* de televisión el desplazamiento señala una profunda transformación: la pluralidad social sometida a la lógica de la desagregación radicaliza la *experiencia de abstracción* que sufre el lazo social, y la fragmentación de la ciudadanía es entonces tomada a cargo por el mercado que convierte la diferencia en una mera estrategia de *rating*.

Hablamos de *fragmentación* para referirnos no sólo a la forma del relato televisivo sino a la *desagregación social*, a la atomización que la privatización de la experiencia televisiva consagra. Constituida en el centro de las rutinas que ritman lo cotidiano (Morley, 1992) y en dispositivo de aseguramiento de la identidad individual (Vezzetti, 1993), la televisión convierte el espacio doméstico en territorio virtual. Lo que resulta importante comprender entonces no es sólo el repliegue sobre la privacidad, sino la reconfiguración de las relaciones de lo privado y lo público que ahí se produce, esto es, la superposición entre ambos espacios y el emborramiento de sus fronteras. Lo público se solapa en lo privado no solamente en el plano económico sino en el político y el cultural: "La televisión es hoy día la representación más aproximada del demiurgo platónico; y la fascinación que ejerce sobre los seres humanos no tiene que ver únicamente con la información o con el entretenimiento; la oferta televisiva principal es el mundo, el teleadicto es un cosmopolita" (Echeverría, 1995, p. 81). Lo que identifica la *escena pública* con lo que "pasa en" la televisión es el modo decisivo en que ésta se ha convertido en el equivalente del antiguo *ágora:* el escenario por antonomasia de la cosa pública. Pues cada día en forma más explícita la política, tanto la que se hace en el Congreso, como la que se practica en los mítines y las protestas callejeras, y hasta en los atentados terroristas, se hace *para las cámaras*, que parecerían ser las únicas garantizadoras de la existencia social. Su otra cara es el crecimiento de la *cultura a domicilio*

(García Canclini, 1993), multiplicándose desde la televisión hertziana a la de cable y las antenas parabólicas, la videograbadora, y últimamente la computadora personal, el multimedia e internet.

El *flujo* televisivo es el dispositivo complementario de la *fragmentación*, no sólo de la discontinuidad espacial de la escena doméstica sino también de la "progresiva negación del intervalo" (Virilio, 1993, p. 140). Llamamos *flujo* al *continuum* de imágenes (Barlozzetti, 1986) que indiferencia los programas y constituye la *forma* de la pantalla encendida (Silverstone, 1990). Aunque suene escandaloso, el parangón del flujo televisivo se halla, de un lado, en la literatura de vanguardia —Joyce y Proust— donde por primera vez el flujo del *monólogo interior* apareció articulando los discursos más diversos: fragmentos de memoria, pedazos de periódico, escrituras rasgadas y el flujo ahí dando cuerpo a la fugacidad del tiempo. Del otro lado, en el extremo opuesto del campo cultural, encontramos otro parangón: la radio ritmando la jornada doméstica, dando forma, por primera vez, con su flujo sonoro, al *continuum* de pedazos y rutinas de la vida cotidiana. De una punta a la otra del espectro cultural el flujo implica hoy disolvencia de géneros y exaltación expresiva de lo efímero. Ahí está mostrándolo la figura del pasado descontextualizado, deshistorizado, reducido a *cita* (Eco, 1984, p. 7) que permite insertar en los discursos de hoy, arquitectónicos, plásticos o literarios, elementos y rasgos de estilos y formas del pasado en un *pastiche* que es sólo "imitación de una mueca, discurso que habla una lengua muerta [...] La rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado en la progresiva primacía de lo *neo*, en la colonización del presente por las modas de la nostalgia" (Jameson, 1992, p. 45).

La metáfora más certera quizá del fin de los "grandes relatos" se halla en el flujo televisivo: por su puesta en equivalencia de todos los discursos —información, drama, publicidad, pornografía o datos financieros—, la interpenetrabilidad de todos los géneros y la transformación de lo efímero en clave de producción y propuesta de goce estético. Una propuesta basada en la exaltación de lo móvil y lo difuso, de la carencia de clausura y la indeterminación temporal. Es *el régimen del flujo* el que estaba exigiendo la existencia del *zapping* (Sarlo, 1993, p. 57), ese control remoto mediante el cual cada uno puede armarse su propia programación con fragmentos, pedazos, restos de noticieros, dramas, concursos o conciertos. La metáfora del *zappar* ilumina doblemente la escena social:

esos modos nómadas de habitar la ciudad del emigrante al que toca seguir indefinidamente emigrando dentro de la ciudad a medida que se van urbanizando las invasiones y valorizándose los terrenos, o también esa otra escena: la de la banda juvenil que constantemente desplaza sus lugares de encuentro, con la transversalidad tecnológica que hoy permite enlazar en el terminal informático el trabajo y el ocio, la información y la compra, la investigación y el juego.

ESTÉTICA AUDIOVISUAL

La perspectiva histórica sitúa la presencia de un *nuevo sensorium* en la nueva experiencia que el cine produjo en las masas. Y eso porque el cine "aprovechaba las modificaciones del aparato perceptivo que vive todo transeúnte en el tráfico de la gran urbe". Benjamin describe así la nueva experiencia:

> Parecía que nuestros bares, nuestras oficinas y viviendas, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y, con la dinamita de sus décimas de segundo, hizo saltar ese mundo carcelario. Ahora emprendemos entre sus diversos escombros viajes de aventuras. Con el primer plano se ensancha el espacio y bajo el retardador se alarga el movimiento. No se trata sólo de aclarar lo que no se veía claro sino que aparecen formaciones estructurales del todo nuevas [Benjamin, 1982, p. 47].

Atención, "formaciones" significa entonces *transformaciones*, y "estructurales", así llama Benjamin a cómo lo que quedó afectado no era sólo el ojo sino el ver: pues lo que el cine daba a ver era "otro mundo" que emergía desde lo más bajo a lo más ancho, y desde lo más exterior a lo más interior. El cine mediaba así, a la vez, las transformaciones que experimentaba la vida urbana y la formación de un nuevo modo de percepción de esas transformaciones. Los dispositivos que, según Benjamin, configuran ese nuevo *sensorium*, son la *dispersión* y la *imagen múltiple*. La *dispersión* rompe con el antiguo modo *cultural* de recepción que estaba configurado por el *recogimiento* y que correspondía al observador de la pintura y al lector de una novela, el recogimiento *del individuo en su soledad*. En el otro lado, el de la ciudad nombra un espacio urbano

regido por la *dispersión*, que es el modo de percepción de la *masa:* "la masa es una matriz" pues "*el crecimiento masivo del número de participantes ha modificado la índole de su participación* [las cursivas son mías]" (Benjamin, 1982, p. 52). Y no importa si ante ese nuevo *sensorium* —el que vino a hacer manifiesto el cine— los *críticos* dispararían toda su batería de descalificaciones: disipación para iletrados, espectáculo que no requiere el menor esfuerzo y que por lo tanto no permite abordar con seriedad ningún problema. Después de enumerar la retahíla de las críticas al cine que aparecían en los artículos del crítico G. Duhamel, Benjamin adopta una posición que aún hoy suena tan radicalmente escandalosa como lo fue en su tiempo: "Se trata de la antigua queja: las masas buscan disipación mientras el arte reclama recogimiento" (Benjamin, 1982, p. 54). Queja anacrónica pues la fotografía y el cine ya estaban transformando los modos tanto del percibir como del hacer arte, y eso hasta el punto en que, "de retrógrada frente a un Picasso, la masa se transforma en progresista frente a un Chaplin". Los riesgos a los que se exponía Benjamin con su transtornadora comprensión del arte fueron ya percibidos por su amigo Bertolt Brecht: "Pienso con terror qué pequeño es el número de los que están dispuestos a no malentender algo así".[1] Y el otro dispositivo, la *imagen múltiple*, remite, para Benjamin, a la operación que hace más explícita la diferencia que introduce el *montaje cinematográfico:* articulación de muchos y diversos puntos de vista, y también articulación de temporalidades. El filme que se ve en la pantalla está cosido de fragmentos narrativos, lo que chocaba frontalmente con la unicidad de la mirada que implicaba todo el arte y, muy especialmente, la pintura "clásica" entronizada por "la perspectiva".

Mientras sus propios amigos, Adorno y Horkheimer, colocaban por entero la técnica, en especial la técnica del cine, en el lado opuesto al del arte pues "la racionalidad de la técnica es la racionalidad del dominio mismo", o cuando afirmaban que "todos los filmes dicen lo mismo", ya que el cine "no es más que el triunfo del capital invertido" (Adorno y Horkheimer, 1971, pp. 147 y 152), Benjamin ubica la técnica en el lado opuesto: en *los cambios que la experiencia social* inaugura. Pues sólo *en* la experiencia colectiva se podía comprender "el nuevo modo de acceder

[1] Citado por J. Aguirre en el prólogo a *Discursos interrumpidos*, vol. 1, p. 11.

a lo que irrumpe en la historia con las masas y la técnica". O sea que, por primera vez en la historia, los cambios en la vida humana no provenían tanto del ingenio de sus admirables inventores sino de algo que irrumpía técnicamente en la percepción y la sensibilidad de las grandes masas. Y el cambio en *la percepción de las masas* proviene de las *oscuras relaciones* entre lo que experimenta el transeúnte perdido en la *muchedumbre* que camina por las grandes avenidas y lo que siente el *espectador popular* en las grandes salas oscuras del cine. Antes, en los viejos tiempos, *las cosas del arte quedaban muy lejos* de la mayoría de los seres humanos; las artes se hallaban mediadas por una relación social que *las hacía sentir lejanas* a la mayoría de la gente. El cine, por el contrario, hace posible a la más grande mayoría de la sociedad "*un nuevo modo de sentir* que le quita su envoltura a cada objeto, triturando su *aura*, y que es la signatura de una percepción cuyo sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto que, mediante la reproducción, le gana terreno a lo irrepetible" (Benjamin, 1982, p. 25).

Frente a la excluyente *concepción* del arte, compartida por la élite, el cine hacía *visible* unas experiencias culturales que ya no se regían por los cánones de la élite ni eran gozables desde su gusto. Era en el cine donde se hacía visible la convergencia entre las nuevas aspiraciones y los derechos de las masas urbanas y unas tecnologías que resultaban ser *el lugar de abolición de privilegios y exclusiones sociales.*

Bastantes años antes Gramsci ya había llevado su interés por los géneros populares hasta el punto de plantear, a propósito del folletín, que ese género popular "pertenece al estudio de la historia de la cultura más que al de la historia literaria" (Gramsci, 1977, p. 208). Con lo que Gramsci también había inaugurado un análisis de *lo popular* a partir de la diversidad de las matrices y los usos que articulan sus culturas. En especial la que él denominó *nacional-popular*, mucho más cercana de la vida que del arte, una cultura no letrada en la medida en que remitía menos a los libros que a las *narraciones*. Especialmente a las narraciones que, como el cuento o el refrán, la fábula o los proverbios, están hechas para ser contadas más que para ser leídas. Las pistas y las propuestas de Gramsci y, años después, de Edgar Morin sobre la especificidad estética de los géneros populares han dado lugar a una *genealogía* de las "literaturas de género" (Fabri, 1973; Lotman, 1979; Eco, 1988), en contraste con la "literatura de autor", que constituye la otra indispensable fuente de

comprensión histórica de las narrativas que han movilizado, e incluso transtornado, la experiencia audiovisual.

Lo que vislumbra Benjamin —al estudiar el surgimiento y la formación de la ciudad moderna— fue algo que sólo mucho más tarde se hizo comprensible: una "estética del desecho", entrevista por él en su estudio sobre los *pasajes comerciales*, sobre la moda y la publicidad, sobre los juguetes o los espejos. Y esa nueva "lectura" de la vida urbana resulta también de su capacidad de pensar la ciudad como "lugar" del *montaje* de fragmentos y residuos, de arcaísmos y modernidad.

Retornando al hoy, y a la relación del *arte* con la *tecnología digital*, lo que se nos plantea contiene no sólo la envergadura de un desafío cultural sino también la del choque con un nuevo tipo de *experiencia estética:* una experiencia que atraviesa y desborda los modos de creación y difusión de los estilos y las modas pues irrumpe más adentro, desde la configuración de los públicos y la mercantilización de las formas, apuntando al espacio de tensiones fecundas entre contemporaneidades y destiempos, es decir, a un estremecedor *desorden cultural*. Pero ese *desorden* que vive hoy el arte puede aportarnos —en este desencantando cambio de siglo— el mínimo de utopía, sin el cual el progreso material pierde el sentido de emancipación. En su *encuentro* con la creación artística actual, la *experimentación tecnológica* que posibilita la red digital (Lafargue, 2002) hace surgir un nuevo parámetro de evaluación y validación de la técnica distinto al de su valor instrumental y su funcionalización por el poder: el de su *capacidad de significar* que, junto con la "voluntad de creación", *permiten al arte desafiar y, en cierto modo, romper* las inercias de una revolución tecnológica atrapada por la "fuerza" de lo más banal y la gestión mercantil de todo lo que pasa por (o traspasa) la red.

La web representa hoy una nueva modalidad de creación y cooptación del arte al hacer pasar *lo más nuevo* por la misma pantalla, tornando aún más difícil apreciar lo que de veras innova. A eso ayuda la compresión de una *duración* irrescatable del flujo. Desde hace años Paul Virilio y Jean Baudrillard han advertido que *el vértigo general de la aceleración*, al confundir la compulsión de las experimentaciones estéticas con la exaltación de lo efímero y lo desechable, produce una estetización creciente de la vida cotidiana cuyo efecto es el emborronamiento no sólo del *aura* del arte sino de los linderos que lo distancian del puro

"éxtasis de la forma en la infinita proliferación de sus variaciones" (Baudrillard, 1991, p. 21). Pero todo eso no anula *las performatividades* estéticas que abre la *virtualidad* no sólo para el campo del arte en particular sino también para la recreación de la participación social y política que pasa por la activación de las diversas sensibilidades y socialidades hasta ahora consideradas incapaces de interactuar con la contemporaneidad digital y, por lo tanto, de actuar y de crear.

La envergadura de las transformaciones estéticas que han introducido en nuestras sociedades las sucesivas *experiencias audiovisuales* no plantean desafíos que el todavía hegemónico *discurso de la crítica* no ha podido descifrar, ya que la sofisticación del discurso sigue sin poder escapar al *efecto en el orden de la instrumentalidad*, esto es, sigue siendo incapaz de implicar las transformaciones ahora de los regímenes del *percibir* y el *expresar*. Pues los transtornos en la experiencia estética atañen no sólo al arte sino a las formas de lo sensible. El desorden cultural que introdujo la televisión pasó mayoritariamente inadvertido por la imposibilidad *crítica* de hacerse cargo de lo que había de inédito en una experiencia estética ubicada/enraizada en el ámbito de la cotidianidad doméstica y, por lo tanto, emborronando los linderos de lo privado y lo público, lo lejano y lo cercano, los espacios del arte y la ficción con los de la vida y el trabajo. A la acelerada fragmentación de los relatos —que introdujo el estallido y el descentramiento de la ciudad— empezó a corresponder una experiencia profana del *flujo* que desdibuja las fronteras de los géneros pero también confunde lo nuevo con lo fugaz, exaltando lo efímero como prenda del goce estético.

La convergencia de la globalización y la revolución tecnológica de la comunicación y la información ha comenzado a configurar un nuevo ecosistema de lenguajes y escrituras. La experiencia audiovisual señala, de un lado, la constitución de una nueva *figura de razón* ligada a la mediación cognitiva de la imagen, y, de otro lado, la *visibilidad cultural* que se ha tornado escenario de otra decisiva batalla cultural: las memorias largas de las comunidades sobreviven tenazmente en el *palimpsesto* que aún les permite emerger borrosamente en las entrelíneas del presente, un presente cada día más fugaz, pues los imaginarios de la virtualidad y la velocidad que tejen las redes del *hipertexto* imprimen una aceleración a la innovación que adelgaza y oscurece casi por completo la línea del futuro.

DE LOS CAMBIOS EN LA EXPERIENCIA AL *REPARTO DE LO SENSIBLE*

En los último años Bernard Stiegler ha alertado acerca de que la cuestión del *sentido* no se refiere únicamente al *significado* de la vida en común sino al *tejido sensible* del que está hecha la vida social misma, y lo que convierte hoy al mundo de *lo sensible* en teatro estratégico de la guerra económica: "El abandono de la cuestión estética (o de la sensibilidad) por parte de la esfera política dejándosela a las industrias culturales, o a la esfera del mercado en general, es ya en sí mismo catastrófico [...] La cuestión *cultural* se halla ahora mucho más en el corazón de la economía que de la política" (2004, p. 79).

Pero ha sido Jacques Rancière (2000) quien ha resituado la cuestión *de lo político* en el *reparto de lo sensible*. En francés, la palabra *partage* (partición) contiene ya entera la contradicción que moviliza toda esta propuesta: las íntimas y conflictivas relaciones entre el compartir y el compartimentar, entre el repartir y el demarcar. Pues el reparto opera como división de lo sensible, esto es, como "el sistema de formas de lo que se da a sentir", de lo que cada cual puede ver, puede decir y, en su base, del espacio que uno u otro pueden ocupar y del tiempo que pueden tener. Es entonces un determinado régimen de lo sensible, un régimen estético, el que hace del campo político un espacio de democracia, pues el *demos*-pueblo "no es la población ni tampoco los pobres, sino la gente cualquiera, *los que no cuentan*. Y la política comienza en verdad con sujetos políticos nuevos, es decir, a los que no define ninguna particularidad sino que, por el contrario, son ellos los que definen el poder de cualquiera". Desde Grecia son dos los modelos antagónicos de configuración de la política desde la estética: uno configurado por *los actores del teatro y la escritura* legitimando el control de la circulación de la palabra y la acción, los efectos de la palabra y las posiciones de los cuerpos en el espacio común, y otro, el que da figura a "la comunidad que canta y baila su propia unidad" en los ritmos del *coro*, que son los del "cuerpo comunitario" del pueblo.

Frente a los apocalípticos, que lo que mejor saben hacer es quejarse sin proponer nada, la obra de Rancière proyecta su innovadora mirada política sobre lo sensible en una secuencia de libros sobre *el sentido de las imágenes* (2003), *el espectador emancipado* (2008) y *la estética del*

arte (2011) en la que nos dice que lo más interesante que pasa hoy en las relaciones del arte con las técnicas es el emborronamiento de las fronteras entre lo que es y lo que no es arte. Pues el emborronarse de unos viejos y tenaces separadores viene a reinstituir el espesor de las mediaciones allí donde reinaban las separaciones y las oposiciones: entre apariencia y realidad, entre mirar y saber, entre pasividad y actividad. Asimilar el mirar y el escuchar a la pasividad responde, según Rancière, al mismo prejuicio que ve en la palabra lo contrario de la acción y en el trabajo manual lo contrario del trabajo intelectual. De ahí que a la pregunta: "¿Es la música electrónica música culta o popular?", Rancière responda:

> No lo sé ni me importa porque lo verdaderamente importante son todas las formas de desplazamiento y desdibujamiento de las fronteras que colocaban de un lado al arte y del otro al espectador, ya que es en esos movimientos donde emergen nuevas formas de la experiencia que transforman los regímenes de lo sensible, o sea, de la percepción y el afecto, del pensamiento y la palabra. Que es por donde pasan los caminos de la emancipación social, a la vez cultural y política.

ORALIDAD Y VISUALIDADES DEL MUNDO INDÍGENA

SARAH CORONA BERKIN

Este capítulo tiene el propósito de reelaborar categorías conceptuales con las cuales pensar la comunicación desde América Latina y ahondar en un nuevo modelo de interculturalidad. Consiste en tres incisos. Primero se aborda el concepto de *otro* y se discuten algunas posturas teóricas que lo excluyen, visibilizándolo o incorporándolo de forma conveniente al poder. Posteriormente, a partir del *ver con los otros*, me abocoa definir un modelo diferente de comunicación intercultural. El vector científico que supone que el conocimiento va de la teoría a la práctica en las ciencias sociales no es tan evidente. Acá genero algunas nociones para explicar mi experiencia con otros y construyo algunas nociones teórico-metodológicas que afectan las técnicas de la investigación y sus resultados.

Finalmente, tres conocidos postulados en torno a la imagen se discuten en aras de encontrar nuevas posibilidades de entendimiento con los otros. Las formas de mirar, recordar y fragmentar de otros que no han vivido sumergidos en la pecera de la imagen occidental nos muestran en sus fotos una manera distinta de vivir juntos el mundo. El "mal de ojo", mencionado al principio de este libro, sí existe pero tiene cura: está en la producción de imágenes propias.

Reconozco en mi proyecto las dos condiciones que Walter Benjamin descubre en la tecnología y que dan pie para pensar en su refuncionalización: "suprimir la oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido". Con la cámara me he propuesto articular al que se ve fotografiado y al que toma la foto. En otras palabras, de la misma forma que Benjamin celebra que la prensa le "abre el acceso a la calidad de autor" al lector que se expresa en las columnas de preguntas, opiniones y reclamos y que antes de la prensa estaba relegado a ser sólo lector de los escritos de los "verdaderos" literatos, la cámara puesta en manos de los jóvenes indígenas les permite hacer sus propias fotos de sí mismos y de los demás. Esta nueva autoría visual hace del joven indígena un "productor" que adquiere su competencia en la acción. Este trabajo trata de indígenas, antes sólo receptores, ahora productores de imágenes. Con la cámara, el nuevo fotógrafo dice quién es y quiénes somos nosotros desde su propia mirada.

Pero la cámara también exalta una condición de la mirada. En un segundo nivel, la cámara en manos de los otros también nos ayuda a eliminar la oposición entre la técnica y el contenido. En las fotos de los jóvenes indígenas de sí mismos, de su entorno y de nosotros observamos otra forma de ver el mundo más allá de los contenidos visuales con los que estamos familiarizados. La división entre la forma y el contenido se ve superada al comprender la obra creativa como resultado de las relaciones de producción de una época, de la dialéctica entre sus formas técnicas, sus contenidos y sus miradas. Las nuevas fotografías expresan otras formas de ver: cámara y condiciones visuales se revelan para crear una foto diferente. Los contenidos pueden ser los mismos indígenas, las mismas montañas o, cuando se trata de nuestra ciudad, las mismas calles y los mismos habitantes. Pero las nuevas fotos nos muestran otros indígenas, montañas y ciudades, diferencia que está en la forma de mirar —y mirarnos— por una lente desde un ojo no disciplinado por la tecnología visual.

Sin embargo, falta por aclarar que volverse productor implica también que los discursos de los otros atraviesan la producción. Las fotografías realizadas por los indígenas no son autónomas del diálogo social. La *mirada inversa* comunica, es decir, "habla" porque recurre a los discursos de su entorno y a los discursos que de él se han hecho. Barthes llama a estos ecos culturales compartidos "voces en *off*" porque murmuran pistas comunicativas al momento de construir un nuevo enunciado —o una nueva foto— para hacerlo comprensible al otro que lo recibe.

Al convertirse en fotógrafo, el joven indígena no sólo construye la foto de sí mismo sino también produce otra imagen del otro —en nuestro caso, la de nosotros—. En sus fotos nos ofrece una forma de nombrar indígena desde sí mismo en diálogo con la mirada nuestra y también nombra nuestras ciudades y a nosotros mismos en diálogo con su propia visión. A esta doble operación la llamo la *mirada inversa* y es la que expongo en las próximas páginas.

Este segundo capítulo tiene el propósito de reelaborar categorías conceptuales con las cuales podamos ahondar en un nuevo modelo de interculturalidad. Explico cómo el conflicto es el punto de partida para entender la relación con los otros y desde allí parto para encontrar las formas de una comunicación política con la participación indígena.

La construcción del otro, la producción de la imagen desde una visualidad no occidental y el concepto de *interculturalidad* son tres temas que nos permiten aproximarnos al debate para ver con los otros. Son de esta manera tres los incisos del capítulo: "El otro en disputa", "Otra forma de pensar la comunicación intercultural" y "A prueba tres tesis sobre la imagen en Occidente".

EL OTRO EN DISPUTA

Encuentro cuatro maneras de concebir al otro que implican distintos grados de comunicación y relación política: desde el multiculturalismo el otro se construye con base en el respeto a ciertas diferencias; desde el pluralismo el otro es frente a la nación; desde los poscoloniales el otro es el colonizado, y finalmente, a partir de la dialogicidad, un otro que descarta la noción de que las diferencias sean esenciales.

El otro del respeto. Cuando se habla de multiculturalismo en las sociedades occidentales se discuten las políticas que se deben tomar frente a la diversidad respetando el ideal democrático en el que se fundan estas naciones. La migración diversa que llega a los países ricos, "como río caudaloso", se considera un problema, y las políticas multiculturales son las estrategias para resolverlo. La integración a la cultura nacional, la tolerancia, el respeto, la *political correctness*, son propuestas que se mantienen y combinan con diferentes modalidades.

Charles Taylor defiende la opción del reconocimiento de la diferencia cultural, el respeto igualitario y la tolerancia a la diferencia. Esta perspectiva aboga por la "sobrevivencia de todas las culturas" —porque considera que todas son igualmente valiosas— y por el reconocimiento nacional como su garantía. El autor observa que es imposible hoy imponer desde fuera una imagen (generalmente negativa) a los pueblos subalternos, por lo que se ve como opción otorgarles el reconocimiento que, se piensa, exigen éstos. Sin embargo, estos otros no dejan de ser un problema porque, en esta perspectiva, los rasgos que se "visualizan" son sólo los que se consideran positivos en el contexto hegemónico y no se dejan ver los conceptos culturales que se repelen. Según Neil Bissoondath (1994), la política multiculturalista en Canadá financia a las comunidades inmigrantes con el objeto de que preserven su cultura y sus tradiciones. De esta manera, los inmigrantes se mantienen en guetos aislados de oportunidades más amplias y terminan siendo estereotipos folclóricos para los observadores externos. En Sudáfrica se usó el mismo concepto en los años sesenta para dominar: dejar todo intacto, "respetando" las formas culturales de la pobreza y la marginación para mantener todo en su lugar. El mismo Taylor reconoce los límites de la visualización del otro ya que considera imposible disentir sobre el sistema político y social, aun cuando las diferencias de las otras culturas pueden radicar precisamente en este aspecto. Una política multicultural verdaderamente incluyente tendría vertientes jurídicas, económicas y políticas que deberían ser consideradas. En otras palabras, construir una sociedad multicultural sería, como dijeron los zapatistas en voz del subcomandante Marcos, erigir "un mundo donde quepan muchos mundos, donde quepan todos los mundos".

El otro nacional. La crítica principal que se hace al modelo anterior —en práctica sobre todo en Estados Unidos y Canadá— es la con-

fusión subyacente entre el pluralismo y el multiculturalismo. Siendo el pluralismo un sistema político de representación de intereses múltiples en la vida democrática, Sartori encuentra que el multiculturalismo atenta contra la virtud más importante del pluralismo pues al promover visibilidades e identidades múltiples se crean comunidades cerradas en conflicto unas con otras y se impide llegar a consensos plurales. El *affirmative action* del multiculturalismo le parece contradictorio, ya que se otorgan oportunidades para alcanzar el bienestar que tienen las mayorías (para que se asimilen) y por otro lado se visibilizan y respetan sus diferencias promoviendo una balcanización cultural.

Para los descalificadores del multiculturalismo, como Sartori (2001), el problema es qué tanto se "abre" la sociedad y el Estado nacional a los inmigrantes, concentrando su atención en la "utilidad" de los extranjeros. Esta perspectiva, de protección nacionalista, se preocupa porque se debiliten los Estados nacionales y los sujetos pierdan el vínculo "que se siente" y "une" en torno a la nación.

El multiculturalismo nacional tendría sentido si logra combinar la unidad social y la pluralidad cultural en un mismo territorio. Esta situación se vería materializada en una sociedad de culturas diversas siempre y cuando ninguna tenga la pretensión de identificarse como dueña de la modernidad y la universalidad.

Pero el multiculturalismo surge precisamente porque la concepción universalista ha prevalecido del lado del Occidente hegemónico, es decir, desde la categoría de hombre blanco alfabetizado. El multiculturalismo (y el *affirmative action*) es, en principio, una reacción contra esta construcción de sociedad.

La comunicación con los otros, para Touraine, es posible a partir del diálogo entre las diferentes identidades culturales si se toma en cuenta que nunca son estrictamente racionales. Touraine abandona la elección racional de la sociología más economicista, que supone que tanto medios como fines son universales, y observa que la vida del sujeto se ha transformado hacia una racionalidad que ya no está en los fines. En el orden de los fines está la identidad, y en el de los medios, por ejemplo, podemos ver posiciones racionalistas y mágicas del mundo conviviendo para lograr una identidad particular.

Para garantizar este espacio —las condiciones para la comunicación intercultural— donde fines y medios se unen, Touraine afirma que la

ley debe garantizar el derecho del sujeto por encima de la voluntad de la mayoría aunque ésta hable de universalidades. La ley debe definir la compatibilidad entre la racionalidad instrumental, los derechos fundamentales y la diversidad de las culturas y de las individualidades. Pero para garantizar este equilibrio doblemente amenazado por un universalismo que ataca los particularismos, o bien por un llamado nacionalista a la homogeneidad cultural, el llamado europeo a la interculturalidad debe ir acompañado de una fuerte contraparte nacional: "Solamente si existe una cultura de referencia, capaz de asegurar su libertad, y por lo tanto de hacer respetar la laicidad del Estado [...] entonces las culturas minoritarias podrán ser reconocidas y podrán estar en diálogo entre sí y con la cultura de referencia" (Touraine, 2006, p. 298). El problema con la perspectiva de Touraine es que la "cultura de referencia" no deja de ser la occidental y europea.

El otro colonizado. Una crítica distinta al multiculturalismo del respeto y a la acción afirmativa se puede observar en los estudios poscoloniales. Me interesan tres de sus planteamientos críticos: el multiculturalismo es el reflejo del poder; la teoría y la política no son excluyentes, y la existencia de un "tercer espacio" para construir comunicación intercultural.

Desde esta perspectiva (Bhabha y Chakabarty), el multiculturalismo conlleva la propuesta del poder. Al partir de esencialismos culturales y fronteras entre las culturas, los multiculturalistas perciben "choques culturales" y minorías migrantes portadoras de culturas inaceptables. Estas políticas sólo ven las diferencias de los "diferentes", es decir, de negros, latinos, judíos, homosexuales, islámicos, mientras las diferencias de los "normales" son invisibles.

Los países receptores de migrantes postulan el respeto pero su idea es limitada: se tolera la diferencia a partir de "nuestras" reglas y "nuestra" historia. El problema es que las historias —las nuestras y las de los otros— sólo se entienden cabalmente en interrelación. Vivir en comunicación no es posible si no se expone esta urdimbre. ¿Cómo se entiende la historia de los indígenas mexicanos si no es entretejida con la historia de los conquistadores? ¿Y la de los jamaiquinos sin relación con la de los ingleses? ¿La de los chicanos sin la de los anglos? Mohantry responde con más preguntas:

> ¿Cómo negociamos entre mi historia y la tuya? ¿Cómo podríamos recobrar nuestra comunalidad, no aquella del mito del humanismo imperial que nos habla de los atributos humanos compartidos que supuestamente nos distinguen de los animales, sino de forma más significativa a partir de la imbricación de nuestros varios pasados y presentes, la relación ineludible de los sentidos compartidos y los contestados, los valores y los recursos materiales? Es necesario afirmar nuestras particularidades densas, nuestras diferencias vividas e imaginadas; pero ¿podemos dejar de lado sin teorizar nuestras diferencias entrelazadas y ciertamente organizadas jerárquicamente? ¿Podemos, en otras palabras, darnos el lujo de tener historias enteramente diferentes, vernos viviendo —y haber vivido— en espacios discretos y totalmente heterogéneos? [Mohantry, en Scott, 1995, p. 8].

Desde los estudios poscoloniales también se busca borrar el "binarismo popular entre la teoría y la práctica, cuya base fundacional es una visión del conocimiento como generalidad totalizante y de la vida cotidiana como experiencia subjetiva o falsa conciencia" (Bhabha, 2003, p. 51). La oposición, por tanto, no existe: hay teoría en la política y política en la teoría. Así se asume que los otros sean activos y centrales en el proceso teórico. Esta propuesta implica una negociación entre política y teoría y se opone a la idea de una teoría que reclama la generalidad. Cuando se hace teoría desde el poder, el otro es sólo la meta a investigar, nunca agente activo de conocimiento y articulación. De esta manera el otro pierde la capacidad pública de significar, de construir su historia. Por más antietnocéntricamente que esté representado por los científicos sociales hegemónicos, su ubicación como preteórico lo convierte en un objeto de conocimiento. Y Bhabha afirma que ésta es la acusación más seria que se le puede hacer a los poderes de las instituciones académicas.

Superar el binomio emisor/receptor para partir de un "tercer espacio" intermedio puede aclarar nuestro propio concepto de comunicación intercultural. La experiencia intermedia caracteriza la comunicación intercultural en varios aspectos. El llamado tercer espacio (Bhabha) o el mestizaje (Echeverría) reflejan lo que la comunicación intercultural construye. A la comunicación intercultural no le interesa la cantidad de información que se transmite de un polo al otro, ni siquiera la efectividad de sus mensajes. La comunicación intercultural se pone en juego cuando

dos o más culturas arriesgan una parte de lo suyo y lo transforman con el otro para construir un intercambio dialógico.

El otro mestizo. Frente a los binarismos excluyentes, el concepto de *mestizaje* nos ofrece un espacio dinámico de comunicación. Las oposiciones hegemónicas nos impiden comprender los movimientos de negociación que conlleva toda cultura. Por ejemplo, el binomio modernidad/tradición aplicado a las culturas no occidentales es limitado para comprender a todos los otros con los que convivimos actualmente. A partir de los conceptos opuestos de modernidad y tradición, ¿cómo explicar las prácticas transnacionales de los migrantes indígenas mediadas por la tecnología comunicativa o los gustos musicales globalizados e interpretados en lenguas originarias, o las ambiciones económicas, educativas y culturales de los otros?

Las palabras huicholas *méripai mieme* y *hiiki mieme* nos permiten comprender que los otros no son el afuera cultural del adentro cultural autorizado. *Méripai mieme* significa "cargado del principio, de lo antiguo" y *hiiki mieme* significa "lo antiguo como lo vivimos hoy". En ningún caso se percibe una ruptura o una frontera excluyente; se ven procesos donde en ambos casos habitan la modernidad y la tradición. Al articular de forma diferente los componentes hegemónicos, los hechos *méripai mieme* y *hiiki mieme* no rechazan lo hegemónico ni son opuestos; son algo diferente: el mestizaje de los códigos.

El mestizaje como condición de la comunicación con los otros es fuente de impugnación a las culturas que se presentan como homogéneas y universales. El mestizaje, dice Bolívar Echeverría, es una "corrupción" de las reglas establecidas y se opone a la autoridad del signo autorizado. A pesar de que el poder hegemónico es más fuerte, al articular las culturas de forma distinta se supera el binomio excluyente.

Pero el concepto de *mestizaje* aquí merece una aclaración, ya que puede ser malentendido y confundido con una propuesta nacional homogeneizadora. En este sentido, en torno al mestizaje se han hecho preguntas que muestran temores al respecto. "¿El indio mexicano es mexicano?", se pregunta Alfonso Caso en los años del indigenismo mexicano, lamentando que el indígena no se ha incorporado a la cultura mestiza (Caso, 1958). "¿Son los mestizos, híbridos?", se cuestiona Marisol de la Cadena desde Perú en relación con las actitudes racistas y el "blanqueamiento" social. "La raza es signo", responde Laura Segato

(2007), posicionándose en contra de la "discriminación positiva" por ser precisamente el significado de raza y su "pureza" el más poderoso instrumento de dominación.

Desde mi posición, el mestizaje, o el "tercer espacio", como lugar de la comunicación intercultural, adquiere fuerza porque al compartir un lenguaje se hace posible la comunicación con el otro, y porque el nuevo producto impugna la cultura que se presenta como universal.

Una cultura existe entonces frente a la otra, poniendo en acción una parte propia para comprender la ajena, perdiendo y ganando atributos a la vez. El mestizaje cultural, llamado "codigofagia" por Echeverría, se refiere al hecho de dejarse transformar por otra cultura. Por lo tanto, puede decirse que "la historia de 'muchas humanidades' ha sido la historia de un mestizaje permanente" (Echeverría, 1997, p. 61). Al devorar la cultura del otro se transforma radicalmente la propia para absorber adecuadamente la sustancia devorada. Aun la cultura de los vencedores ha tenido que jugarse su propia existencia apropiándose de la de los vencidos.

No es éste el lugar para desarrollar el amplísimo tema del mestizaje; sólo deseo aclarar que retomo el aspecto más productivo del concepto y, en todo caso, lo aplico a la comunicación. Retomo con Bolívar Echeverría (2006, p. 256) la urgente necesidad de más mestizaje discursivo en el espacio público. Los indígenas ya se conciben como mestizos-indios; el *méripai mieme* y el *hiiki mieme* lo demuestran. El concepto huichol de "negociación" —*kiekari yeyari tuiyá*— se traduce como "la cultura del pueblo en las redes del mercado". Los huicholes "negocian" y esperan que los mexicanos de la población mayoritaria se transformen y se asuman como mestizos-occidentales. Con el líder aymara Mallku también aplico a la comunicación intercultural lo que él propuso como "pedagogía al revés": "indianizar a los q'ara [los blancos]" (Sanjinés, 2005, p. 200).

En suma, la comunicación intercultural con los otros es posible con la condición de que sea política, es decir, como una empresa de reconocimiento del otro como él desea ser concebido en el espacio público, de escucha horizontal y de construcción de diálogo en su aspecto más fértil: el mestizaje.

Aplicado a las visualidades, el otro del respeto o el otro de la nación plural son nombrados (y visibilizados) desde la visualidad occidental. De esta manera el indígena es fotografiado para exhibirlo, mostrar su

otredad en lo que tiene de aceptable y admirable para el ojo hegemónico. Pero los rasgos de la comunicación visual deben coincidir con la diversidad de los que habitamos el espacio público. No se trata que desde fuera se visibilice al indígena y a los otros hasta ahora excluidos, sino que ellos ejerzan su propia visibilidad en el espacio público.

Tampoco es suficiente hacer las fotos otras; es necesario que circulen en el espacio público para que se vean junto a las que se toman desde la mirada hegemónica. La censura discursiva invisibiliza; no siempre prohíbe o destruye imágenes. Es necesario compartir los espacios y los tiempos para conocer, contextualizar, pensar la mirada de los otros. Para una comunicación intercultural no es suficiente analizar las fotos de los otros sino comprender cómo se miran, cómo nos miran y cómo se entrelaza "su historia y la mía".

OTRA FORMA DE PENSAR LA COMUNICACIÓN INTERCULTURAL

Al mirar con los otros observamos un México diferente a la nación monolítica del relato oficial. La fotografía del indígena hecha por él mismo desafía la imagen oficial que conocemos y que ha definido en gran medida nuestra idea de él. Sus propias fotos transforman el concepto de nación mestiza y homogénea al que los huicholes no se conforman.

El profesor Carlos Salvador, director de la secundaria Tatuutsi Maxakwaxi, nos aclara que ellos estuvieron en este territorio, hoy llamado México, antes que los "mexicanos", definidos nacionalmente como mestizos de raza azteca y española. Los huicholes no comparten esta historia: ni tienen pasado español ni azteca (sus ancianos han señalado que de hecho los aztecas eran enemigos), no son mestizos ni su lengua materna es el castellano.[2] Pero en el acto de nombrarlo —fotografiarlo— se le imputan papeles sociales, cualidades y vicios que lo jerarquizan y le atribuyen un lugar social que se adecua a la imagen homogénea de nación.

Poco sabemos del proceso de construcción identitaria desde el propio indígena. Sin embargo, podemos distinguir ciertas operaciones propias para nombrarse frente a la definición nacional oficial. Por ejemplo, en

[2] Los autores huicholes desarrollan esta postura en el capítulo "¿Qué es México?", en *Corona y otras voces* (2007).

México el bordado indígena sustituye públicamente al indígena. En la fotografía se enfatiza o sólo se presenta el bordado en lugar del todo indígena. El bordado es el detalle que la fotografía de la publicidad, del turismo, de la prensa y de los eventos públicos del gobierno utilizan como metáfora para decir indígena. Es una forma eufemística de nombrar al indígena que no tiene lugar en el concepto hegemónico del México mestizo.

La práctica de nombrar al indígena por sus bordados es heredera de la Colonia, cuando indumentaria y colores eran restringidos por raza o casta y se regulaban para distinguirlos por tribus y situarlos socialmente. Pero los indígenas de hoy retoman el "nombre" que se les ha impuesto, lo resemantizan y lo reutilizan para su propio uso y como estrategia política y comercial. Ellos bordan para decorarse, para identificarse entre comunidades y entre generaciones, para comunicar historias y sentimientos o para vender. De acuerdo con sus intereses, para el uso propio, salvo excepciones, las fibras naturales han sido sustituidas por los estambres sintéticos que, con más variedad de colores, son más resistentes y fáciles de manejar. De hecho, ha proliferado la densidad de los bordados en cada prenda a partir de la facilidad que representan los hilos acrílicos frente al trabajo anterior de hilar y teñir los estambres naturales. Son pocos los indígenas que siguen usando lana o algodón, pero aún confeccionan prendas para vender al comprador turista que pide "lo auténticamente indígena". Los materiales "naturales" y los motivos antiguos se venden mejor entre los compradores de la ciudad que buscan "autenticidad", cuyo referente es la imagen del indígena "original", antepasado nacional.

Hoy, por efecto de la globalización, en los mercados para turistas en México se venden como indígenas mexicanas las bolsas hechas en China con motivos bordados. Pero desinteresados por las discusiones occidentales de autenticidad y tradición, los huicholes identifican como suyo el diseño chino. También reconocen las habilidades comerciales chinas y la belleza de la bolsa. Como comerciantes para el turismo, únicamente les preocupa su competitividad en el mercado, ya que sus propias bolsas se venden en 500 pesos mientras las chinas cuestan 40 pesos.

Los indígenas de distintos pueblos, aunque habitualmente vistan ropa occidental, conocen los signos que los definen, y así, en las ocasiones políticas de negociación con las autoridades nacionales, se visten con sus trajes bordados. El uso del bordado como forma de visibilidad política es una manera de reconquistar el nombre nacional de manera que sea útil a sus propios intereses.

Años atrás había llegado a la sierra con una propuesta, pero al *ver con los otros* me alejé de mis objetivos originales. Supe que continuar con las preguntas concebidas desde el poder de la investigación engendraría las mismas respuestas de siempre. Considerar al sujeto no como depósito (ni de los medios de comunicación ni de la cultura), sino como otro que se deja ver en el diálogo, necesariamente transformó mis preguntas y la forma de investigar. Lo que a continuación expongo es una propuesta de investigación modificada con los otros.

Planteo que no se puede acceder a las miradas de los otros sino es con ellos. Y *ver con los otros* supone usar las herramientas de investigación social en un proceso en el que los actores las interpretan, ponen a su servicio, les mienten, se rebelan, transforman, hacen suyas, entran en conflicto y buscan emanciparse. Me refiero a *artefactos* (Corona, 2012) y no, por ejemplo, a los métodos de observación, entrevista, laboratorio o etnográficos, ya que éstos remiten a una expresión occidental donde los procedimientos tienen reglas y finalmente provienen del pensamiento hegemónico donde al otro se le observa y es su meta teórica exegética. Si bien existen aproximaciones muy reveladoras a textos indígenas desde propuestas autoetnográficas, mi trabajo no se ubica aquí.

Tampoco es una propuesta colaborativa. No se busca ayudar al otro en lo que se cree que necesita ni se le mira con simpatía para que su "inocencia" relativice nuestra sociedad moderna. La asimetría del poder en nuestra cultura occidental, la explotación y la discriminación no generan automáticamente un trabajo dialógico o en auténtica colaboración. El encuentro entre las culturas diferentes generalmente es conflictivo. Cuando son distintas las formas de interpretar el mundo no es fácil acordar maneras de convivencia. Ni las naciones interculturales que se proponen visibilizar al otro pero lo excluyen de las oportunidades de las mayorías, ni las propuestas interculturales que aíslan a los otros del espacio público nacional proponen maneras de enfrentar el conflicto de forma productiva.

Luis Villoro (2006) encuentra distintos niveles de comunicación que muestran el conflicto que se genera frente a un otro. El primero es traducirlo a lo propio y conocido. El otro, en este nivel, no comunica lo propio, y sólo puede ser escuchado en la medida en que se conforme con los valo-

res y conceptos de nuestro mundo. En un esfuerzo por homogeneizar la nación, este nivel se constata dentro de las fronteras nacionales y también es una práctica común de los Estados nacionales frente a los migrantes.

El segundo nivel considera al otro como igual, por distinto que parezca. Todos son traducibles al occidental. Se admite al otro para que "voluntariamente" elija los valores del mundo occidental. Su diferencia se folcloriza y se acepta. El Estado nacional lo visibiliza a su manera y lo expone en guetos o en forma de mercancía para el turismo. El fragmento de su alteridad irreductible no se tolera ni se escucha.

El último nivel es reconocer al otro en el sentido que él mismo da a su mundo. Pero este nivel genera otros conflictos y no siempre propicia un diálogo productivo. Villoro expone el caso ejemplar de fray Bernardino de Sahagún, quien escucha al indígena desde su propia voz exponer la sociedad espiritual y rigurosa en la que vive. Los valores de vida indígenas como la templanza, la humildad, la castidad, el amor al trabajo, el respeto a los mayores, el gobierno de los sabios, etc., le dan sentido a su vida. En resumen, la cultura indígena que Sahagún descubre desde sus propias narraciones ha llegado ya al "estado de gracia" y, por consiguiente, la evangelización católica que él representa no tiene sentido. En este momento Sahagún frena su escucha y su reconocimiento porque aceptar al otro desde su propia voz niega su propia existencia. ¿Qué es un misionero cuando sus indios han superado su propuesta catequística? El evangelizador Sahagún no puede aceptar la voz del otro y regresa a las Escrituras (mas no al discurso propio de los indígenas) para etiquetar como diabólica la cultura indígena.

Sin duda todo trabajo tiene una teoría sobre el conocimiento. Sahagún decide retroceder cuando escucha la voz del otro y prefiere "interpretar" a partir de la "teoría" que le ofrecen las Escrituras. Ninguna mirada es "objetiva", pero describir o hablar del otro sin escuchar su propia voz se parece más a inventarlo que a un conocimiento construido en diálogo productivo.

En mi experiencia, he debido poner a prueba "las determinaciones sociohistóricas" del estudio de la comunicación, dialécticamente con mi trabajo. Al plantearme *ver con los otros*, ellos también me ven. En este sentido, en mi trabajo expreso de dónde hablamos y los lugares desde los que se crean los diálogos. En busca de una teoría que genere conocimiento conjunto voy a exponer la construcción teórico-metodológica

de mi trabajo. Parto del Seminario de la Biblioteca[3] y la tipología de encuentros construida en comunicación intercultural.

El Seminario de la Biblioteca. Durante mis visitas a la escuela huichola pude observar la necesidad de material escrito para que los jóvenes pudieran practicar la lectura en su propia lengua.[4] Mi compromiso para enseñar la lectura y la escritura, y "el correcto acomodo de las palabras" en los textos políticos, me dejó ver la importancia de construir libros distintos. Para que fueran leídos por los jóvenes huicholes tendrían que contener los puntos de vista de su comunidad y de la sociedad mayoritaria mestiza. Estos libros debían ser leídos por los jóvenes mestizos también. El que los libros bosquejen las dos miradas podría flexibilizar las posiciones de los lectores frente a las verdades únicas, la hegemonía de los saberes occidentales y el enfoque educativo nacional.

Aclaro que la Biblioteca en ningún caso pretendió conformarse a la propuesta multicultural donde se sugiere hacer libros para visibilizar al otro. La propuesta, replicada por muchos de los libros que circulan hoy en México y en el mundo para integrar al otro al Estado nacional, se sintetiza en el recuento que Susan Wolf hace emocionada porque es

> importante que los niños afroamericanos, asiáticoamericanos y otros puedan encontrar en la biblioteca libros que expresan e ilustran las tradiciones y leyendas con las que están más íntimamente relacionados, así como libros en los que el aspecto de los personajes y el modo en el que hablan es semejante al suyo y al de sus padres y abuelos [Wolf, en Taylor, 1993, p. 117].

Para los indígenas en México también se hacen libros "interculturales" que contienen leyendas y textos míticos que los describen folclóricos y premodernos y con los que no se identifican. A estas formas discursivas los indígenas refutan: "No es conocer cómo hacían nuestros abuelos las trampas para cazar nutrias lo que nos interesa, es saber

[3] El Seminario de la Biblioteca fue el espacio creado por profesores indígenas y mestizos urbanos, especialistas en temas educativos de las diferentes culturas. Se construyeron libros interculturales y conocimiento en torno a la comunicación intercultural. Véase *Corona y otras voces*, 2007.

[4] Los libros *para* huicholes son educativos con el objetivo de alfabetizar para integrar a la población indígena al Estado nacional o bien son catecismos y biblias con intereses similares. Sólo existen 55 títulos *para* huicholes publicados entre 1906 y 2012 y casi la totalidad pertenece a este género. Véase Corona Berkin, 2013.

cómo funciona la ciudad [...] los conocimientos que se necesitan para llegar a la universidad;[5] o en palabras de Samuel Salvador: "En 300 años de escuelas de misioneros en la sierra no tenemos un solo médico, arquitecto o abogado".[6]

De esta manera propuse crear una colección de libros en la que los temas de interés educativo manifestado por los adultos de la comunidad y discutidos con los jóvenes receptores fueran escritos por un grupo de educadores huicholes y mestizos. Participaron maestros de la secundaria y madres de familia huicholes, así como editores y especialistas mestizos occidentales en los temas. El resultado son textos que, a diferencia de otros ya existentes, no sólo consisten en textos bilingües (como los varios que se han publicado a partir del modelo oficial para afrontar la interculturalidad), sino en textos creados a partir del diálogo entre educadores de las culturas involucradas: la huichola-indígena y la moderna-occidental. Durante el Seminario de la Biblioteca, que se creó para realizar los textos, los participantes huicholes y mestizos discutieron desde sus lugares los mismos temas. Los resultados son libros que dialogan frente a temas que desde los títulos muestran una mirada distinta: *El trabajo/¿En qué puedo trabajar?*; *El valor de la belleza/Sentir la belleza*; *Vivir con justicia/Vivir juntos*; *Cómo curarnos/Salud*; *Historias mexicanas/¿Qué es México?* La primera parte de cada frase es el título occidental, la segunda es la indígena.

Las dinámicas que se dieron en la construcción de los textos variaron según el tema, tipo de planteamiento y expectativas de ambos autores. Me interesa mencionar que dichas dinámicas se concretaron en cuatro estrategias distintas o tipologías de encuentro:[7]

1. *Texto monológico a partir de la imposición de una voz.* Uno de los participantes del diálogo, de alguna u otra forma, impuso su discurso en el nuevo texto por crear, convirtiendo este texto en otra versión del texto monológico y hegemónico. Según los casos, la imposición de una sola voz se dio desde los indígenas o los occidentales.
2. *Doble texto modificado por la presencia del otro.* La creación de dos textos, cada uno hecho desde los referentes culturales de sus autores, con pequeños eslabones entre uno y otro. Estos eslabones surgieron como puntos para el diálogo. Puntos que no bastaron para sostener un tercer texto, sino que apenas permitieron compartir ciertos puntos de interés.
3. *Un solo texto de tipo dialógico que remite a otros dos textos a través de intertextos.* Es decir, la creación de un texto dialógico, pero que hace referencia a esos dos textos: el huichol y el mestizo.
4. *Dos textos monológicos sin intento de diálogo.* Es decir, dos textos sin interconexión alguna. Varios textos siguieron esta dinámica en la que se discutió a partir de dos textos totalmente distintos y sin referentes dialógicos. Sólo la traducción de estos textos a la otra lengua sería el ejercicio intercultural, no su contenido.

Como se puede observar, estas cuatro dinámicas-estrategias de encuentro imponen cuatro textos de dialogicidad distinta. Para empezar, se nota la presencia de un elemento disuelto en los textos: el elemento de la disputa entre las voces culturales que hablan a través de él. Es, pues, desde el conflicto desde donde se aborda la construcción de la biblioteca para jóvenes huicholes y mestizos.

VER CON EL OTRO EN LA INVESTIGACIÓN HORIZONTAL

Construir entre voces o ver con los otros nos aleja de las formas estandarizadas de concebir al otro. Esta condición del trabajo de investigación también generó pautas teórico-metodológicas. Explico cuatro principios que distinguen esta propuesta intercultural de las políticas públicas occidentales y de su estudio. He ido construyendo algunos términos, entre ellos: el *conflicto fundador*, la *autonomía de la propia mirada*, la *igualdad discursiva* y la *autoría entre voces* que a continuación expongo.

[5] Intervención oral de Horacio Gómez Lara frente a la propuesta oficial durante el Encuentro Pueblos y Fronteras, en San Cristóbal de las Casas (26-27 de mayo de 2011).

[6] Intervención oral del líder comunitario Samuel Salvador durante la visita del secretario de Educación Pública a la Sierra Huichola en 2007 que tuvo como propósito anunciar el permiso que se otorgaría a los franciscanos para abrir una nueva escuela indígena. Los huicholes habían expulsado de su territorio las escuelas franciscanas en 1995 y no estaban dispuestos a aceptarlas de nuevo.

[7] La tipología de encuentros se desarrolla en Sarah Corona Berkin y otras voces (2007), *Entre voces... Fragmentos de educación "entre-cultural"*.

1. *El conflicto fundador*

Argumento que la demanda y la intervención son las condiciones para crear lazos de reciprocidad y horizontalidad. Sin embargo, aclaro en qué sentido considero la demanda y la intervención. La estrategia de la demanda, en muchos casos, amortigua la violencia de la intervención. Muchos estudios colaborativos o participativos se justifican con las solicitudes (directas e indirectas) de las comunidades en torno a necesidades de educación, salud, contaminación, desarrollo económico y otras. La "demanda", para éstos, pareciera mitigar el sentido unidireccional de la intervención.

Pero la demanda en estas situaciones también jerarquiza las relaciones: uno sabe, el otro no sabe. Aun en las investigaciones en las que se exploran "resultados conjuntos" el mismo punto de partida aniquila la igualdad de los actores.

Existe otro tipo de estudios académicos donde no hay una demanda explícita, causando en el investigador problemas para explicar éticamente su acción. En estos casos el "informe de investigación", que según el investigador contiene la interpretación, el análisis y la solución a los problemas observados, cumple así con una supuesta demanda implícita. ¡Cuántas veces los investigadores han sido sorprendidos cuando "sus" comunidades no se interesan en su "informe", cuando se creía que respondía a sus necesidades! Aunque ahora muchos científicos sociales son cuidadosos en este punto, la investigación misma ratifica la asimetría de la intervención. En este tipo de intervención no explícita las categorías, las identidades de los participantes y el destino mismo de la intervención ya están pautados por los mecanismos hegemónicos que definen la situación "científica". El hecho mismo de construir un objeto de estudio considerado "correcto" en una teoría correcta para una disciplina dada delimita y excluye lo que no está contemplado por ella. El objeto de estudio, al ubicarse dentro de una teoría para que sea "un buen objeto de conocimiento", forzosamente reproduce una relación de dominación (Appadurai, Martín-Barbero, 2002; Bhabha, 2003).

Por su lado, críticos radicales de la intervención, como Mier (2002), al oponerse a la práctica del estudio de campo, cierran las puertas no sólo a la investigación sino a la posibilidad misma de ejercer la igualdad. En su postura se abren dos caminos con la intervención: el investigador reconoce el servilismo de la situación e intenta volverse uno con la comunidad, o se da el recrudecimiento de su identidad y la afirmación de sus normas y su saber. Para este autor la intervención en cualquiera de sus aplicaciones sólo puede confirmar y apuntalar el orden canónico.

Mi posición frente a la violencia de la intervención es distinta. Primeramente, el universo normado en el que se interviene y al que se refiere Mier es un universo que el autor se imagina normado con anticipación, con historias y rituales originarios e inalterados. Por el contrario, en mi perspectiva, las culturas no son puras ni están definidas de una vez por todas en una especie de esencia original. Sus historias están siempre en movimiento, contradictorias en ciertos momentos, siempre dinámicas. En mi investigación no hay epistemologías indígenas puras, ni mi objetivo es dar voz a un saber "auténtico" indígena, sino que, más allá de celebrar la diversidad, intento, a partir de mi intervención como un *conflicto fundador*, construir oportunidades de igualdad discursiva para que cada quien se exhiba como desea hacerlo.

Hay otra forma de aproximarse al otro y es la que he buscado explorar en mi trabajo de los últimos años con el pueblo huichol. La demanda o la falta de demanda explícita por parte de las comunidades no ha sido el freno para construir conocimiento. He partido del supuesto de que la demanda (y la intervención) está siempre presente en las relaciones humanas y la vida en sociedad.

En otras palabras, todo nuevo contacto social implica un *conflicto fundador*. Pero éste, me queda claro, puede estar al servicio del proyecto civilizatorio, o bien, a partir de *métodos horizontales*,[8] llegar a la autonomía de las miradas involucradas en el proceso de investigación. Más aún, el *conflicto fundador* es condición para crear el lazo de reciprocidad. La reciprocidad se puede dar sólo después de que se ha fundado una relación, a pesar de ser ésta, de inicio, conflictiva.

La intervención como *conflicto fundador* es política y tiene que ver con no ocultar o anular las formas y los saberes propios en el diálogo con el otro. El conflicto fundador es el punto de partida para ejercitar la igualdad a pesar de la diferencia, para poner a prueba el vínculo horizontal y permitir que se expresen las propias necesidades y las ajenas, se enfrenten los conflictos y se encuentren formas nuevas y negociadas de vivir juntos.

[8] Los *métodos horizontales* se desarrollan en Corona Berkin y Kaltmeier (2012).

2. *La autonomía de la propia mirada*

En la investigación social, ¿quién nombra al otro? ¿Cuál es la participación del otro en la construcción de su "propio nombre"? Durante mucho tiempo se pensó que si se borraban las marcas de la implicación personal se producía una investigación científica y un conocimiento objetivo del otro. Pero esta postura no toma en cuenta la unidireccionalidad del proceso de investigación que finalmente termina por nombrar al investigado desde un lugar ajeno y sin considerar su propia mirada.

Con *autonomía de la propia mirada* me refiero a la facultad de expresarse desde lugares y formas diversas. Nombrarse a sí mismo se refiere a la creación de un discurso —en palabras o imágenes— que otorgue una identidad propia frente a la etiqueta dominante impuesta históricamente. Con *autonomía de la propia mirada* busco en la investigación los nombres que los otros construyen como propios en el proceso de investigación. Se entiende que los "propios nombres" no se construyen sólo en oposición a las etiquetas hegemónicas, sino que están en diálogo con éstas.

La *autonomía de la propia mirada* tiene que ver con el hecho dialógico que se produce entre el investigador y el investigado, donde el oyente y el hablante toman turnos y traducen lo propio y lo ajeno para construir conocimiento propio y sobre el otro; para nombrarse a sí mismo y al otro. En este sentido, nadie entra a la investigación con una autonomía anterior, esencial, originaria, sino que investigador e investigado se embarcan en un proceso para encontrar conocimiento, donde cada uno se reconoce por la mirada que el otro, en una situación horizontal, le devuelve. La *autonomía de la propia mirada* implica que al mostrarse ambos se dicen quiénes son a diferencia del "yo digo quién eres tú" del investigador hegemónico.

3. *Igualdad discursiva*

Ahora bien, la igualdad es asunto central para imaginar métodos horizontales. En la propuesta metodológica que planteo, desde un vínculo creado a partir de la exposición explícita de mis objetivos y de las necesidades del otro, aparece la posibilidad de que mi intervención tenga como

efecto la *autonomía de las propias miradas*. Al girar la investigación hacia la *autonomía de las propias miradas* el antes nombrado "objeto de estudio" se transforma y mi situación de investigadora también.

Éste es otro sentido de la igualdad y es el que me interesa. Tiene que ver con lo político como espacio donde dos procesos distintos se conjugan: el de las políticas hegemónicas y el de los procesos de emancipación (Rancière, 1995). Frente a los impuestos "nombres correctos", producto de las políticas públicas (económicas, educativas, científicas, etc.) que otorgan jerarquía social, se generan los "nombres propios", producto de un proceso emancipatorio. El espacio político será entonces el terreno del encuentro entre ambos. En esta perspectiva, lo único universal político es la igualdad discursiva de cualquier hablante frente a otro hablante. La igualdad discursiva en la investigación determinará la posibilidad de generar conocimiento nuevo a partir de la autonomía de las miradas.

En otras palabras, estos espacios de igualdad no están allí para rescatarlos; si se buscan, no se encuentran. De esta manera, la igualdad necesaria para el diálogo hay que ejercerla, instaurarla. La igualdad discursiva como la entiendo no es un término antropológico ni principalmente jurídico, sino político y se tiene que ejercitar por voluntad. Soy yo como investigadora quien se presenta en posición de instaurar un orden de igualdad discursiva para producir conocimiento conjunto.

4. *La autoría entre voces*

Este modelo de investigación también implica otra manera de dar cuenta de los "resultados". El momento de la "autoría" es clave para comprender la producción de conocimientos con los otros.

La *autoría entre voces* supone horizontalidad desde el momento de construir el propósito del estudio. Conceptos y técnicas de allí se desprenden. Como primer momento, el *conflicto fundador* provoca el diálogo que produce la investigación conjunta. En el encuentro, al aproximarse al mundo del otro a la vez que el otro se inscribe en la esfera de sentido del investigador, se construye la comunicación entre ambos. La autoría de la investigación empieza así a realizarse a varias voces.

Aquí vale la pena referirse a lo que Foucault llama la "función de autor" refiriéndose a la inexistencia de una figura de autor en el sentido de

creador original. En la cultura occidental el autor se posiciona como dueño de la obra, pero los llamados autores construyen las obras a partir de un lenguaje aprendido que implica los alcances de su conocimiento. El autor es "colectivo" en el sentido de que sus ideas reconocen un momento histórico que determina y hace posible su discurso.

Los huicholes comprenden esta paradoja y se cuestionan y se oponen por lo tanto a la autoría individual. Ellos firman su participación en la Biblioteca como "Voz *wixáritari* de Tatuutsi Maxakwaxi".[9] Consideran que su conocimiento se construye a partir de lo que su comunidad les ha transmitido y es la comunidad la que determinará si lo expresado en la obra es verdadero o no. El autor indígena narra lo que sabe, lo que ha oído, lo que conoce. No da fechas ni hace referencias ni cita fuentes escritas. La comunidad le ha permitido hablar en su nombre y eso asegura su autoridad.

De forma distinta, para el autor occidental, lo que escribe es suyo siempre y cuando lo valide frente a una comunidad académica. Para ello existen reglas: debe probar conocimiento y cierta autonomía. Citar, dar crédito a quienes lo anteceden, señalar la bibliografía utilizada, ubicarse en el conocimiento del género discursivo, etc. El propio autor occidental es aval del texto, de la veracidad de lo que dice y de las fuentes que lo determinan; en pocas palabras, demuestra que sabe "construir" una obra.

La autoría *entre voces* presenta otro reto. En este punto enfrentamos un problema generado por la lengua misma. Si bien el diálogo es el motor de la investigación horizontal, la lengua no posee formas sintácticas para dar cuenta de ese discurso. Para dar cuenta de las voces que participan en el diálogo, sólo es posible en la lengua, mediante el recurso del discurso referido (DR) sumado al discurso del autor que refiere (AR) (Voloshinov, 1976).

Entonces, ¿cómo hacer que aparezcan las múltiples voces de los investigadores, cada uno desde su propia voz? ¿Y frente al otro que lo escucha y le habla? Según Voloshinov, son dos las formas en que pueden aparecer las voces de los otros:

[9] La voz *wixáritari* consiste en el conjunto de los 10 maestros de la secundaria Tatuutsi Maxakwaxi quienes participaron en el libro *Entre voces... Fragmentos de educación "entre-cultural"* (Corona Berkin, 2007), resultado del Seminario de la Biblioteca.

- Cuando el DR mantiene su integridad y se forjan límites rígidos entre el DR y el AR. Propio de este estilo son, por ejemplo, los discursos jurídicos y los de la prensa que intentan mostrar el discurso del otro libres de la subjetividad del AR. También observamos este estilo en los anexos de los trabajos de investigación donde se transcribe el discurso del investigado sin la voz del AR.
- Cuando se infiltra la interpretación y la réplica del autor se borran los límites y se produce un estilo donde puede ser más dominante el DR o el AR. En estos casos la voz del otro o DR pierde su valor referencial para volverse más o menos decorativo, o bien el AR y su subjetividad aparecen más activos en el texto. La literatura y las etnografías modernas comparten este estilo.

De esta manera los géneros discursivos en su forma y contenido marcan lo decible. Desde nuestra perspectiva, entonces, ¿qué significa ser autor? ¿Qué significa "hablar a alguien"? ¿Cómo se exponen los "autores" y sus diferentes voces en diálogo?

La propuesta autoral *entre voces* se resume de la siguiente manera:

- En *entre voces* no sólo se expresa la voz propia desde un autor colectivo indígena, sino también se expresa la voz propia de un autor colectivo occidental. Ninguna de las voces se considera "original" ni independiente de su cultura.
- En la autoría *entre voces* se busca que las múltiples voces aparezcan, que no se oculte ninguna. En los casos en que se pasa el micrófono, se presta la cámara o el teclado y se hace como si no existiera el "facilitador", no se comprende precisamente la relación entre las distintas voces en conflicto.
- Es accidental que aquí hablemos de voces indígenas y voces occidentales, ya que la autoría entre voces propone poner en juego las sabidurías, las historias y las creencias de los otros todos, en acción, frente al otro.

Cuando todas las voces están presentes en un contexto de horizontalidad enunciativa, como interlocutores que definen el discurso y son definidos por el discurso del otro, nos acercamos al objetivo político de entre voces: la convivencia en el espacio público.

Este género dialógico que llamo *entre voces* no existe como tal; sin embargo, sin estar completamente resuelto,[10] se va formulando entre los múltiples textos que se producen en el proceso de la investigación y el diálogo con otros materiales como las fotografías, los mapas, los dibujos, las cartas, los videos y el diseño editorial. La forma, el contenido y las características horizontales del proceso determinan lo que el producto terminado expresa.

A PRUEBA TRES TESIS SOBRE LA IMAGEN EN OCCIDENTE

Uno de los valores de la ciencia está en la crítica y el análisis de sus argumentos respecto de los problemas que le ocupan. Acá pongo a prueba tres conocidas tesis en torno a la imagen; se trata de postulados presentes en los análisis teóricos de la fotografía, el cine y las pantallas. Se sabe que mirar, recordar y fragmentar son acciones ligadas a la producción y el consumo de imágenes (Sontag, Barthes, Bourdieu, Berger). Estos aciertos teóricos tienen que ver con el mundo occidental moderno donde se ha transformado la visión con la imagen moderna. Mi propósito es actualizarlos críticamente en contextos políticos de diversidad cultural.

Primeramente expongo el contexto de la visualidad huichola para después poner a prueba los tres acreditados enunciados a partir de las propias fotografías indígenas.

La cultura visual huichola

El entorno visual generado por la cultura define lo que es mirable por los sujetos que ven. San Miguel Huaixtita, Jalisco, carece de carreteras y no fue hasta 1999 que se inauguró un camino de tierra que lo conecta con la cabecera municipal. El difícil acceso ha sido un primer obstáculo para el contacto con imágenes occidentales; llegan esporádicamente los periódicos, las revistas y los libros. El hecho de que la electricidad llegara en 2006 impidió hasta esa fecha el funcionamiento de las tecnologías comunicativas como la televisión y la computadora. A partir de la llegada de la electricidad, los comerciantes de la comunidad han comprado televisores y cobran por la asistencia a los programas televisivos, como partidos de futbol y telenovelas. En la secundaria del poblado se cuenta con computadoras que trabajan irregularmente con energía solar y con la electricidad que aún es intermitente.

[10] Una discusión más amplia al respecto se puede consultar en Pérez-Daniel (2012).

Su territorio en la profundidad de la Sierra Madre Occidental se manifiesta en la orografía que se compone de alturas que van de 400 a 3 000 metros sobre el nivel del mar, lo cual origina profundas barrancas entre empinadas montañas que hacen muy difícil la comunicación con los centros urbanos más cercanos. Muchos alumnos que asisten a la secundaria son de otras localidades, por lo que los jóvenes que viven a distancias entre dos y cinco horas a pie regresan los fines de semana a sus casas y los que están más lejos de sus familias las visitan únicamente durante las vacaciones. Los niños más pequeños viven en albergues especiales cuando sus padres radican en lugares lejanos y dispersos por la sierra. Los fines de semana también regresan con sus familias. En este entorno espacial se construyen cuerpos y miradas que se adecuan a la cultura huichol. Lo que sigue son algunas de las características de su mundo visual.

Los maestros de la primaria y la secundaria son todos huicholes. Los huicholes son uno de los grupos indígenas del país con mayor porcentaje de monolingüismo, es decir, que únicamente hablan su lengua. Además, resalta entre los grupos indígenas el huichol por profesar otra religión que no sea cristiana.

Su propia práctica religiosa es más abstracta que figurativa. Sus *kaliguey* o lugares de devoción no están decorados y sólo algunas veces se encuentran objetos votivos efímeros, como flechas o cuernos de venado. Las jícaras profusamente decoradas y los cuadros de estambre altamente valorados como piezas de arte por el mercado internacional son productos realizados especialmente para vender a turistas y compradores occidentales.

No se adoran imágenes y lo sagrado lo constituyen lugares en la naturaleza (cuevas, cerros, manantiales, el mar). No se fabrican imágenes que representen a los dioses; ni siquiera a manera instructiva, como los antiguos cristianos, se recurre a la imagen. Jorge, padre de familia huichol, me dice: "Es aquí (en el *kaliguey*) donde se aprende nuestra costumbre, no en la escuela ni en los libros ni escrito". Se aprende viendo y partici-

pando. No se hacen figuras que representen a sus antepasados sagrados; Benita, bordadora y gran conocedora de su cultura, aclara que antes "no sabíamos que los dioses se representaban". Frente a las dos figuras de Cristo crucificado que existen en San Andrés Cohamiata y que se exponen los días de fiesta, Benita explica que el de mayor tamaño, Tatata, es el dios padre, y el más pequeño, Tanana, la diosa madre. Al aclarar que los dos son hombres crucificados, ella agrega: "Nosotros creemos más en lo que oímos que en lo que vemos". Y ellos han escuchado desde pequeños los relatos de los dioses masculinos y femeninos que pueblan el mundo y el más allá. Los dioses, o "personajes", como los nombra el profesor Agustín, se manifiestan en sueños o durante la ingesta de peyote,[11] que es ritual y sagrada.

En esta comunidad hay muy pocas imágenes impresas. No se ven cuadros ni carteles en los muros de las casas ni de las tiendas. En las escuelas —una primaria y una secundaria— tampoco existen imágenes en las aulas. Las imágenes de los libros de texto, las pocas fotografías que los visitantes hacen llegar a la comunidad, las fotos para documentos oficiales y las etiquetas de los escasos productos envasados que se venden en las tiendas son todas las imágenes occidentales que reciben.

Hasta la llegada del camino de tierra a la comunidad no se conocían los espejos de cuerpo completo. En sus artesanías de chaquira, bordado y cuadros de estambre, las figuras humanas, de animales y objetos, son siempre completas, salvo en los casos en que representan a los dioses: "Con peyote, el venado se ve así primero, sólo su cara", me dice Daniel Castro, sobre uno de sus cuadros de estambre donde las figuras completas de animales y personas contrastan con la cabeza del venado en el centro de la obra. Los colores se aprenden con su significado social. Entre los huicholes se prefieren los colores más brillantes quizá porque son los que más se parecen a la visión con peyote.

El ver para los huicholes tiene una relevancia fundamental para conocer. A los niños o adultos que por primera vez viajan al mar y lo "van a conocer" se les vendan los ojos y se les descubren hasta que están en la playa, frente a la inmensidad del Pacífico. San Blas, Na-

[11] Peyote o *hikuri* es un cactus psicotrópico sagrado en la cultura huichola. Es uno de los *personajes* principales, y junto con el maíz y el venado, conforman la trilogía que rige su mundo cultural. Anualmente se realizan peregrinajes sagrados para recolectarlo en el desierto de San Luis Potosí.

yarit, es el lugar donde habita Haramara y las familias peregrinas llevan ofrendas.

En torno a su visualidad debe hacerse mención de sus bordados y su trabajo en chaquira ya que no sólo son identificados con ellos como "otros", por la población mayoritaria, sino que los huicholes mismos consideran que son etiquetas de identidad: "Los dioses nos reconocen por nuestras pulseras, donde sea que nos hallemos". También se engarzan las chaquiras para hacer adornos que venden al turista. A solicitud del Museo de Arte Popular (Conaculta), dos familias huicholas, los Bautista y los Ortiz, cubrieron un carro Volkswagen de figuras realizadas en chaquira, aplicando 2 277 000 de las minúsculas piezas.[12]

El bordado huichol es de especial fineza, realizado con cuatro tipos de puntos: punto de cruz, *neuxi xuiya*, *hat+arika* y doble punto de cruz. Las bordadoras están orgullosas de hacer los puntos tan pequeños y perfectos y dicen que las mejores pueden ver "el canto del hilo". Las imágenes que bordan en su ropa son de figuras sagradas como el peyote, el maíz y el venado. También son comunes los alacranes para cuidarnos de ellos, las flores y las aves. Ni los temas ni los materiales pretenden ser estáticos; los huicholes han sabido negociar y apropiarse de elementos culturales diversos y hacerlos suyos. Las figuras del bordado se copian de muestras antiguas propias y de los nuevos muestrarios de venta en la ciudad (Mizuno, 2012).

Es muy común en los bordados y los tejidos en telar de cintura el águila de dos cabezas, que representa el movimiento del águila en un campo visual de 180 grados. El profesor Feliciano me aclara que así logra ver "todo el panorama, como los huicholes que tenemos vista de águila".

En la década de 1960 Ramón Medina Silva comenzó a hacer cuadros de lana con relatos rituales de los huicholes. Utilizó la técnica decorativa que se empleaba para la venta al turismo con el objeto de completar la explicación de su cultura que daba a los antropólogos. La técnica de la chaquira o el estambre sobre la cera de campeche se usa para confeccionar piezas para turistas y coleccionistas de arte (Le Mûr, 2013). Frente a lo fastuoso de sus producciones artísticas y artesanales, llama la atención que no dibujan. La pintura en ninguna de sus expresiones es

[12] El llamado *Vochol* que desde 2012 viaja por el mundo como pieza de arte.

parte de sus prácticas. Probablemente la ausencia de escritura propia[13] y de imágenes impresas relevantes los aleje también del dibujo.

Es difícil decir que el entorno occidental es principalmente visual, pues también se escribe, se lee y se escucha en amplias proporciones. Sin embargo, hay datos que nos confirman que estamos vitalmente rodeados de imágenes.

En relación con la imagen que se ha hecho en Occidente de los indígenas, son reducidos los géneros por los que podemos identificarlos. La insuficiente diversidad discursiva en la fotografía indígena tiene que ver históricamente con cuatro tipos de discursos: el científico, el comercial, el artístico y el escolar (Corona, 2007). Actualmente los campos científico, educativo y publicitario se desdibujan en el artístico ofreciendo una imagen muy similar de indígena en libros de antropología, de texto escolar y en anuncios publicitarios de distinta índole. Hoy asombra su poca visibilidad y variedad fotográfica en México. Se puede decir que la imagen del indígena se ha reducido a un solo género: el artístico —por el esteticismo y el trucaje cada vez más frecuentes, si bien no necesariamente por su valor estético—.

Hablaremos más adelante de las transformaciones en el acervo fotográfico del INI-CDI.[14] Pero para empezar llama la atención que la fotografía de indígenas desaparece de monografías y revistas etnográficas a partir de los años cuarenta del siglo XX. El motivo podría ser que la etnografía adquirió una escritura de detalle fotográfico, donde la fotografía sería innecesaria. La saga del discurso científico hoy está en las revistas de divulgación científica y en la naciente antropología visual.[15] Los registros policiales y de oficios que fotografiaban a los indígenas en la ciudad durante el Porfiriato se ampliaron a técnicas de control de todos los sectores de la sociedad. Hoy hasta los automóviles que transgreden los límites de velocidad se fotografían como prueba irrefutable del delito.

[13] Los primeros esfuerzos por convencionalizar la escritura en su propia lengua son de 1989; son muy pocos los libros escritos por ellos en su lengua. Por otro lado, la escolaridad en español también es muy reciente.

[14] Institución mexicana encargada de las políticas en beneficio de los indígenas, llamada Instituto Nacional Indigenista (INI), de 1948 a 2003. Desde esa fecha cambió a Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI).

[15] Término acuñado por John Colliers Jr. en 1967, pero, como se muestra más adelante, con poco impacto en la creación de la especificidad de la fotografía indígena.

Las fotografías de indígenas aparecen en anuncios turísticos y en propaganda política. Cuando la prensa acompaña su información política con fotos, lo hace con imágenes "artísticas" de indígenas sin agencia. El género fotográfico del arte se ajusta a las tendencias de las ciencias sociales, la publicidad, la propaganda y la información. El discurso escolar —con disposición homogeneizadora— siempre ha invisibilizado a los pueblos indígenas mexicanos, y si bien se diversifican las ediciones oficiales y en 1999 aparecen los Libros de Texto Interculturales con propuestas fotográficas indígenas distintas, estos libros son exclusivamente para el consumo indígena y el resto de la población tiene poco o nulo acceso a esas ediciones. No sorprende entonces que el turista y el fotógrafo aficionado, dada la oportunidad y sin más referente que los mencionados, toman fotografías de indígenas de espaldas, de niños tímidos y de fragmentos de su ropa y su cuerpo.

En contraste, la visualidad indígena, marcada por el intercambio presencial cara a cara y por el entorno visual que emana de su ritualidad, geografía, artesanía y oralidad, arroja una fotografía distinta que se aprecia a continuación.

Mi primera experiencia con los jóvenes de Tatuutsi Maxakwaxi como productores de fotografías se llevó a cabo en 1997; los maestros y las autoridades tradicionales aceptaron la presencia de las 100 cámaras en la secundaria, cuando por lo general se oponen a que se tomen fotografías en su comunidad. "Que se enseñen a cronistas", opinó el profesor Agustín, el maestro de cultura huichol, otorgándole a la fotografía un uso educativo y de registro histórico. De esta manera, el contexto escolar habrá marcado el resultado de las fotografías; no obstante, los temas y las tomas nos permiten aproximarnos a la mirada de los jóvenes huicholes, que además encontraron diversión y placer en la tarea.

Con el objeto de completar la información, apliqué una encuesta a los 100 integrantes de la secundaria. Sus respuestas en torno a sus experiencias de la fotografía, imagen, lectura, escritura y música ayudaron a comprender sus propias fotografías. Se repartieron entre los 100 alumnos y profesores de la secundaria las cámaras desechables con capacidad para 27 fotos cada una. Las cámaras fueron recibidas con entusiasmo e interés. Se tomaron fotos de su comunidad durante una semana, arrojando un total de 2 700 fotografías. Para los alumnos y para la mayoría de los profesores fue la primera experiencia con una cámara.

Una copia de las fotografías reveladas se devolvió a los alumnos y otra se quedó en el acervo del proyecto de investigación.

La segunda experiencia fotográfica con los jóvenes de la secundaria Tatuutsi Maxakwaxi fue distinta. Doce años después, en 2009, los maestros y los padres de familia consideraron que la mejor forma de conocer al otro sería visitando la ciudad. Por mi lado, la investigación se enriquecía con las fotografías que los jóvenes, para variar, harían de los "otros", que en este caso somos "nosotros" los urbanos. Así se organizó el viaje a la ciudad de Guadalajara con 31 alumnos de tercer año de secundaria, dos parejas de padres de familia y dos profesores de la secundaria.

Con los profesores de los jóvenes, en sesiones de trabajo previas al viaje, se decidió que el viaje debía ser pedagógico: "Que aprendan cómo es la ciudad por si después van a estudiar o trabajar", "que aprendan para que cuiden su comunidad, no la contaminen, que no suceda como allá". Desde mis intereses investigativos, el punto de partida fue conocer la mirada de los jóvenes sobre la ciudad.

Los profesores colocaron en la agenda de la visita a la ciudad el zoológico ("porque quieren ver animales que no conocen") y alguna zona "donde la gente vive sin agua, sin tierra para sembrar, en casas de cartón", para que no sólo conocieran los atractivos de la ciudad sino también la forma en que se vive en ella cuando no se tiene dinero. Antes del viaje se aplicó un cuestionario para conocer su experiencia y su familiaridad con la ciudad, con la cámara fotográfica y de video, con imágenes impresas y con la televisión.

A diferencia del estudio realizado en 1997 con los jóvenes de la misma secundaria, la llegada del camino de tierra en 1999 había modificado el contexto de la fotografía. En el cuestionario aplicado en esta ocasión los jóvenes dicen tener alguna foto que sus hermanos mayores, tíos o visitas han tomado. En sus familias hay cámaras de rollo y algunas digitales. Sin embargo, son muy pocos los que han tomado fotografías. Escasas familias tienen televisión y la usan sólo algunas veces para ver películas con el DVD, ya que la señal de televisión se capta por satélite y únicamente los comerciantes en la comunidad tienen el servicio pagado.

Como respuesta a las preguntas sobre viajes previos a la ciudad pocos respondieron afirmativamente y, si lo habían hecho, era a Huejuquilla, Mezquitic o Colotlán. Estos pequeños poblados se encuentran en la

zona más pobre del estado de Jalisco, por lo que cuentan con limitados servicios urbanos y construcciones muy modestas. Aun así 20 jóvenes no habían salido nunca de su propia comunidad en la sierra donde residen 336 habitantes.[16]

A su llegada a la ciudad de Guadalajara se repartieron 31 cámaras fotográficas desechables con 27 fotografías cada una y se les invitó a fotografiar la ciudad como punto focal de su investigación. Al final del viaje se recogieron las cámaras y se revelaron sus rollos; el resultado fueron 700 fotografías. También en este caso se regresó una copia a cada fotógrafo.

Tesis 1. Las imágenes determinan la forma en que miramos el mundo y a nosotros mismos

Largos tratados científicos nos han legado la certeza de que sin lenguaje para conocer el mundo tampoco hay pensamiento. Las experiencias con "niños salvajes" o con ciegos nos muestran que, al estar impedidos para nombrar el mundo, no lo distinguen hasta que construyen otras formas de nombrarlo. Los sentidos del tacto, del olfato, del oído o de la vista no son suficientes para conocer. Oliver Sacks (1999) nos narra su trabajo con un ciego de nacimiento a quien la cirugía moderna le devolvió la vista siendo ya adulto. El científico relata que Virgil había construido un mundo con base en información no visual y al recibir el alud de nuevas sensaciones visuales quedó perturbado profundamente. No poder dar significado a lo que su nueva visión le permitía mirar lo confundió y trastocó su forma de conocer y, por lo tanto, de vivir. Conforme pasaba el tiempo, para recobrar el equilibrio que había perdido con la operación, Virgil cerraba los ojos y se refugiaba en la oscuridad. Quedaba comprobado: mirar no era ver.

La situación de Victor, el niño de l'Aveyron,[17] es distinta. Físicamente, *el Niño Salvaje* contaba con todos sus sentidos, como se pudo consta-

[16] En San Miguel Huaixtita, Jalisco, se registran 336 habitantes, si bien tiene una población flotante en torno a la escuela primaria y secundaria que duplica la cifra. La ciudad de Guadalajara es la segunda por tamaño en México con cuatro millones de habitantes.

[17] Jean Itard, *Victor de l'Aveyron*, Allia, París, 2009.

tar tiempo después de su rescate del abandono humano en el que había vivido durante 12 años en el bosque. En un principio se creía que era sordo o idiota, ya que no "reaccionaba" a ruidos considerados fuertes por los médicos que lo examinaron. En una observación más detallada se encontró que Victor atendía al débil sonido de una pisada o al chasquido de una nuez. Sin embargo, su posibilidad de comunicación era nula. Sus ojos vagaban de un lugar a otro sin expresión. Ningún objeto le hacía una impresión durable; sus ojos miraban pero no veían, sus oídos escuchaban pero no entendían y su sentido del tacto estaba restringido a la operación mecánica de la aprensión de objetos pero nunca empleado para constatar formas o texturas. Su médico tratante, el doctor Itard, sabía que siendo el humano "un ser de lenguaje", *el Niño Salvaje* podía "restablecerse" si lograba vincular los signos a los objetos. Su tarea consistió en introducirlo al mundo occidental de los signos para reconocer cualidades, fraccionar el conocimiento del mundo, construir conceptos y distinguir espacios y tiempos.

Ahora bien, ese aprendizaje de signos no es inocente. Sabemos que el lenguaje determina de forma especial nuestra relación con el mundo. Aprendemos un lenguaje definido por reglas que modela no sólo las ideas sino el cuerpo humano; que delimita lo que se puede decir y lo que no, los sujetos que pueden decir y los que no. Trasladando el orden del discurso hegemónico a la imagen, encuentro que también como lenguaje socialmente codificado las imágenes disciplinan los cuerpos para ver, produciendo en los sujetos una percepción dócil. Se ven unas cosas y no otras, como en el caso que relaté en el primer capítulo de este libro donde el prado con flores rojas en el fondo de la foto, imperceptible para un ojo como el mío, disciplinado por los primeros planos, era el foco de interés para mi interlocutora, una niña huichola, entrenada a mirar en un contexto visual distinto.

También es claro que ciertos sujetos "saben" que tienen el poder de hacer imágenes y otros no. Es el caso de los campesinos franceses que consideran que la fotografía es de "señoritos de la ciudad" y no es "para nosotros" (Bourdieu, 1980). Sólo algunos "pueden hacer" fotografías y son aún menos los que pueden intervenir en la creación de las imágenes que circulan en el espacio público y que "nombran" a los demás. Hay unas imágenes que son verosímiles, aunque no sean verdaderas; por ejemplo, la foto publicitaria de un detergente que vuela por el aire o

de una pasta de dientes que mágicamente atrae amigos. Otras, aunque puedan ser verdaderas, como un indígena dirigiendo una obra hidroeléctrica o anunciando un perfume,[18] son impensables. De esta manera, la imagen que circula por el espacio público produce una cierta visibilidad: unos son visibles y otros no tienen el poder de serlo como desean.

Una de las cualidades esenciales de la imagen también es fijar, como si fuera una palabra, una parte del mundo y simular que así es éste. A partir de las imágenes que circulan en el espacio público se aprende a reconocer quiénes son los vulnerables y quiénes los autónomos. El género, las razas, las culturas y las clases sociales se fotografían de manera que se les otorga lugar y rango en el espacio político.

En este libro, al perseguir una nueva manera de *ver con los otros*, se examinan imágenes del indígena producidas por él mismo a diferencia de las imágenes que desde el exterior lo etiquetan. Hemos aprendido hasta ahora a mirarlos desde la fotografía que se hace de ellos y de la forma en la que se les "nombra" y jerarquiza en el ámbito social. Aquí nos acercamos a una fotografía distinta y el resultado es diferente: su mirada también está definida, pero no por el mundo visual en el que estamos insertos en Occidente. Usan las mismas cámaras, pero no toman las mismas fotos.

Hoy nosotros sabemos reconocer la naturaleza, los objetos y los sentimientos a partir de ciertos rasgos que la fotografía ha capturado de la discontinuidad del mundo. Lo bello, lo interesante, lo valioso, lo romántico, son sustantivos adjetivados que pertenecen en buena medida a la imagen fotográfica y que en Occidente se han generalizado: la belleza es una juventud procesada por la moda; los manifestantes, inconformes sociales, son seres feroces cercados de flamas, fuego y destrucción; los indígenas son vulnerables, folclóricos y naturales. Para nosotros es difícil mirar el mundo fuera de las formas impuestas por la imagen. A través de la fotografía huichola estamos expuestos a otra forma de mirar el mundo y, por contraste, entendemos cómo es la nuestra.

[18] Por lo menos en América Latina, ya que el perfume francés Nomade se publicitó con la fotografía de un huichol como metáfora del nómada "que todo hombre (y toda mujer) sueña".

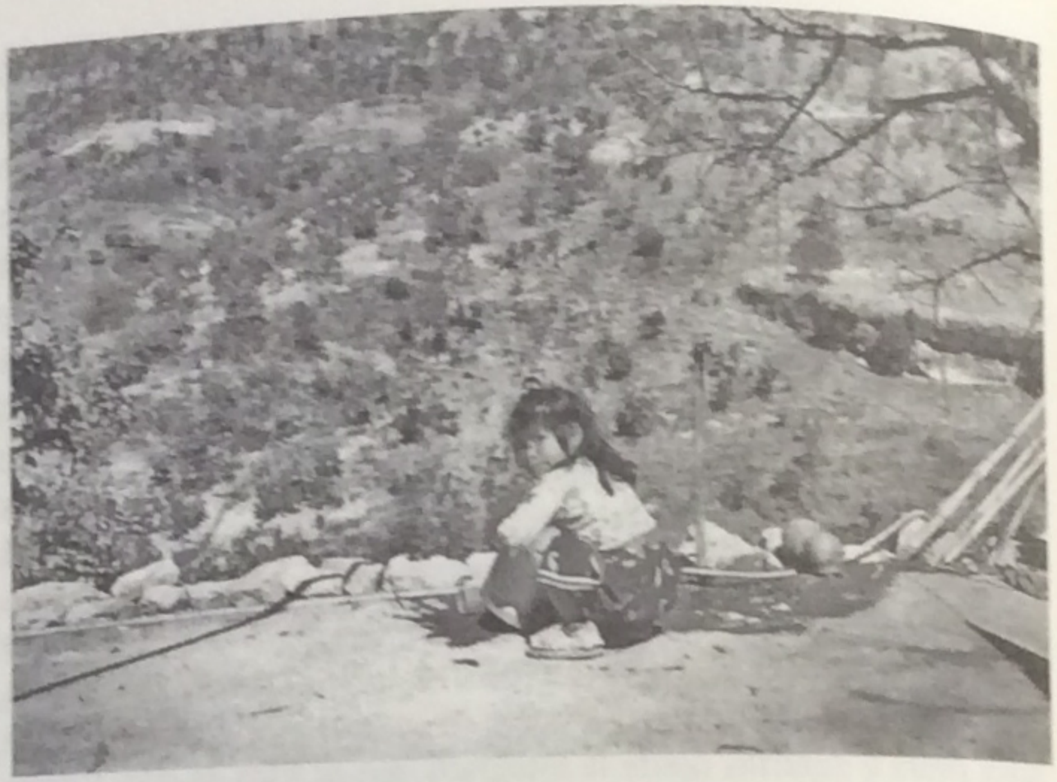


Foto 1. Basilio Díaz de la Cruz, *T+kiya*. El joven huichol fotografía a la niña y comenta la imagen: "La niña Orquídea es mi sobrina. La tomé para poder decir que nosotros los indígenas estamos aprendiendo que para no estar enfermos hay que tener limpios los trastes; estamos aprendiendo a cuidarnos en cuanto a salud. Es mi casa en Los Lobos". Yo soy la interlocutora inmediata de esta foto pero también el mundo occidental que le demanda "desarrollo" e impone las reglas de salud y educación. La foto aquí es exposición del propio indígena contemporáneo. Pero también es testimonio de la relación conflictiva entre el pueblo huichol y la sociedad mayoritaria occidental que impone sus normas culturales.

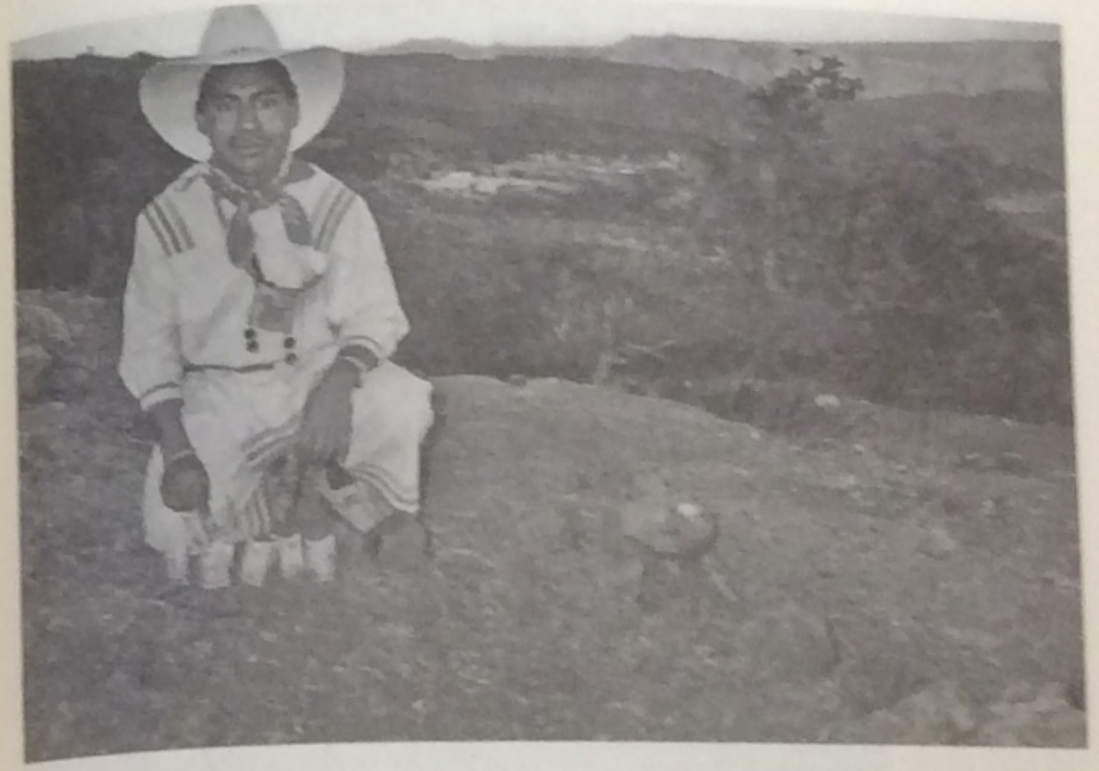


Foto 2. Florentino Muñoz Muñoz. Las fotografías, para que se vuelvan memorables, tienen que pertenecer a algún acontecimiento: la fiesta, la boda, el cumpleaños, el bebé... Pero para Florentino el acontecimiento tiene que ver con su contacto con el dinero que, para él, viene de lejos. "Me saqué la foto a mí. Cuando estaba en la secundaria venimos con un amigo, Utimio. Antes nos habías dado la cámara, fue un miércoles a las seis de la tarde. 'Vamos a sacar una foto', eso me dijo mi amigo. Ese día pensaba: 'Para qué nomás yo, sino que aquí traigo dinero, ¿por qué no me sacas con ese dinero?', él me sacó junto con los dineros. Ese día me habían mandado ese dinero de la costa de Nayarit, porque cada año emigran nuestros papás por el bien de nosotros. Otra parte pensaba yo para que mi mamá no me regañara se la iba a enseñar que llegó bien el dinero". Cuando se tienen 27 oportunidades de tomar fotografías, porque ése es el número de exposiciones que tiene la cámara, la fotografía se aprovecha, se toma él mismo, el dinero y el entorno. No hay desperdicio.

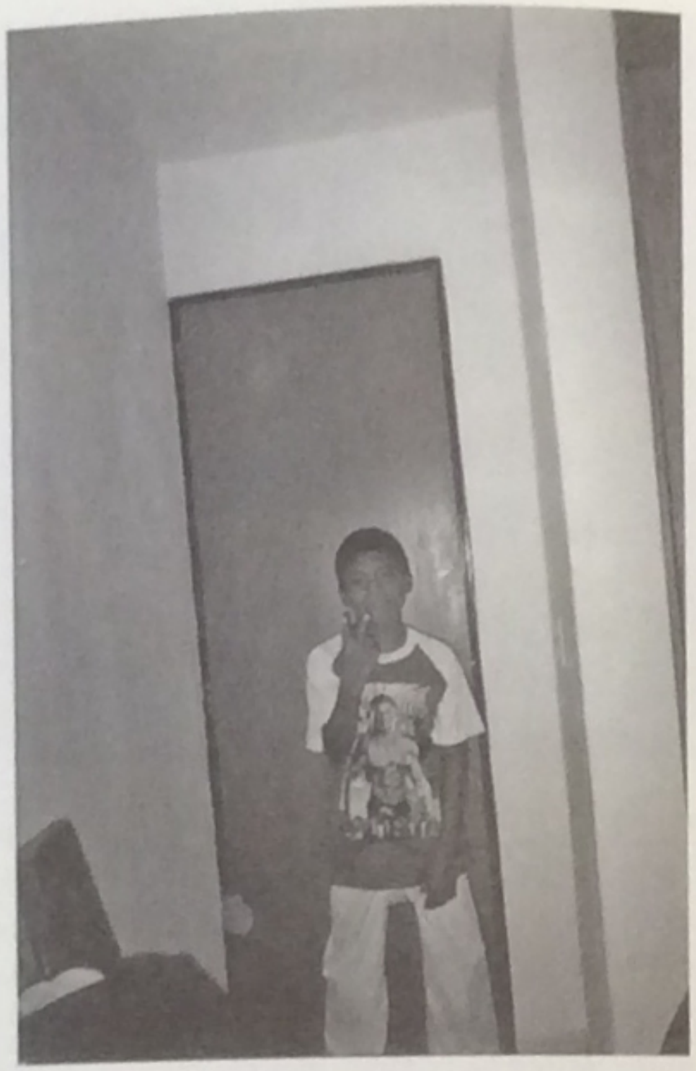


Foto 3. Ernesto López Hernández, *Hatemai*. Esta imagen muestra rastros de otra mirada: se aleja de la centralidad del cuerpo para incluir puertas y paredes. La inclinación de la foto reta la horizontalidad del cuarto pero quizá es resultado de la artificialidad de los espacios cerrados y urbanos, aunados al ojo de la cámara que recorta y revela únicamente una muy pequeña sección del todo. Hatemai aclara: "Soy yo. Me la tomó Audencio. Las paredes me gustaron limpias y sin manchas. En el dormitorio no había basura. El espejo estaba en la pared de acá [la que no se ve]. También me gustaron los roperos y que la puerta se asegura bien y se apaga la luz cuando queríamos". Tomada en 2009, pertenece a las fotografías del grupo de jóvenes huicholes que viajaron por primera vez a una ciudad y tomaron por primera vez fotografías. Hatemai ensaya una señal que se hace en la ciudad y que no significa lo mismo en las barriadas urbanas; él así se fabrica otro cuerpo. La cámara y la pose fotográfica, descubro, disciplina nuestros cuerpos.

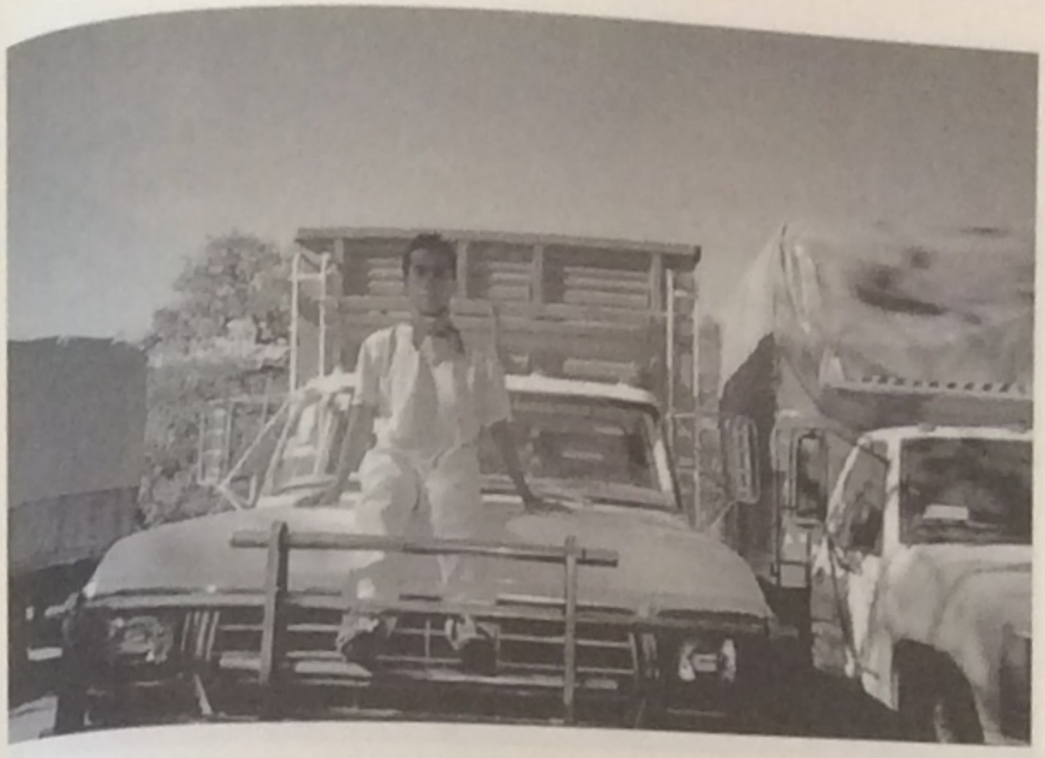


Foto 4. Magdaleno Bautista de la Cruz, *'Ekeme*. A diferencia de la foto occidental del indígena premoderno, que camina impasible por los cerros sin descansar, que sostiene pesadas cargas de leña en la espalda y cántaros de agua en la cabeza, para Magdaleno la camioneta es una opción mejor; es más que un sueño, una meta: "Lo que yo tomé es un recuerdo del campamento en la sierra; para que mis amigos piensen que soy estudiante, que poco a poco voy a mejorar más en mi vida y tener un carro. Así pensando tomé esta foto".



Foto 5. Missael Mejía Robles, *'Ir+y+wi*. Las cosas se reconocen por su nombre. El agua, que es escasa en la sierra, en la ciudad llega sin dificultad y se vuelve espectáculo. Acá le llamamos fuente, allá no tiene nombre: no existe el agua que brota del suelo sin parar. "Yo siempre me detengo cuando veo una cosa tan bonita. En la sierra no hay esas cosas, por eso nos llama tanto la atención. La tomé para mostrar a los que nunca han ido a la ciudad cosas que no hay, como ésta".

Tesis 2. La fotografía es una forma de recordar

La fotografía tiene una doble facultad: fija el momento en un presente eterno y lo detiene para el recuerdo. La foto irrumpe en el fluir natural del tiempo y fija un instante de algo que estuvo allí. De esta forma se vincula con lo que ya fue y se puede guardar como recuerdo. Al mirarla de nuevo presenciamos el triunfo del rastro del pasado que se restablece en el presente. Esta poderosa condición de la fotografía la convierte en una reliquia.

Así la foto también nos modela una manera de recordar. Sólo recordamos los lugares, las personas y los momentos que dejaron su huella en la fotografía. Este hecho le da forma a nuestra relación con la realidad. En la película *Blade Runner* los "replicantes" se acopian una memoria convencional a partir de fotografías. Para que estos robots se "humanicen" requieren una historia que se instala fotográficamente en su memoria artificial. Nuestra memoria también es reordenada gracias a la fotografía. ¿Quién recuerda su primera infancia sin recurrir mentalmente a su fotografía de bebé, su primera Navidad junto al árbol decorado, la piñata, el pastel y las velitas del cumpleaños de cada año? Los jóvenes huicholes, al carecer de fotos, recurren a otras formas de memoria, pero descubren en la fotografía el registro para un futuro: "Se la iba a enseñar cuando tuviera 18 años", dice un joven fotógrafo al sacar una foto de su pequeña sobrina.

¿A qué construcción de la memoria responden las fotos hechas a los indígenas? ¿Esta memoria construida con fotografías privilegia una historia particular? Creemos encontrar dos tipos de fotografías de indígenas que a continuación desarrollaremos: la monológica del archivo y la dialógica de los indígenas.

En primer lugar, en México podemos decir que el recuerdo fotográfico de cómo se ve un indígena es dependiente del discurso indigenista. El indígena se ha convertido en patrimonio nacional en un proceso en que las fotografías científicas, de arte, publicitarias, oficiales, de prensa, y hasta las de turistas y aficionados, reproducen una imagen del indígena de los primeros viajeros y de los antropólogos indigenistas.

Del origen de la fotografía de indígenas como patrimonio nos habla el archivo fotográfico del Instituto Nacional Indigenista, hoy Comisión

Nacional para el Desarrollo de los pueblos Indígenas (INI-CDI).[19] La importancia del patrimonio radica en que es el

> acervo de elementos culturales —tangibles unos, intangibles los otros— que una sociedad determinada considera suyos y de los que echa mano para enfrentar sus problemas (cualquier tipo de problemas, desde las grandes crisis hasta los aparentemente nimios de la vida cotidiana); para formular e intentar realizar sus aspiraciones y sus proyectos; para imaginar, gozar y expresarse [Bonfil Batalla, 1993, p. 21].

Las preguntas que surgen entonces son: ¿cómo se conforma el conjunto de referentes fotográficos de indígenas en la memoria de los mexicanos? Con respecto al indígena, ¿cómo se le recuerda y reconoce? Si coincidimos con Anderson (1983) en que las naciones no son producto de condiciones culturales dadas, sino imaginadas o construidas, también nos preguntamos: ¿imaginadas por quién? La imagen fotográfica de un pueblo, ¿cómo se convierte en recuerdo y patrimonio?

Desde la fundación del INI-CDI en 1948 hasta la década de los setenta se mostraba un proyecto, aunque cuestionable y debatible, portador de dirección intelectual. Lo que Guillermo de la Peña señala de la antropología mexicana aplica a la situación del INI: "Hasta 1968 la antropología mexicana parecía gozar de una total certidumbre respecto a sus metas y problemas de estudio. Era, antes que nada, una antropología nacionalista" (2002, pp. 21-22). Sin embargo, observamos que con el paso del tiempo el proyecto indigenista es abandonado por los intelectuales y antropólogos. Fotografías "de arte" sustituyen la ausencia de planteamientos teóricos que cuestionaran los discursos visuales homogéneos para así contribuir a la visualidad de la diversidad. En la conformación fotográfica del indígena puedo detectar tres etapas en el acervo del INI-CDI: el origen (1948-1976), la producción propia (1977-1997) y la modernización (1998 a la fecha).

El pensamiento indigenista mexicano proviene de estudiosos de la antropología como Manuel Gamio, Julio de la Fuente, Alfonso Caso y Gonzalo Aguirre Beltrán. Todos ellos participaron en los inicios del INI y de alguna forma en la conformación de la fototeca.

[19] Las ideas en torno al archivo del INI-CDI fueron desarrolladas en Corona Berkin (2011a).

Fotografías de esta primera época consisten en tomas amplias que favorecen la visión de los indígenas en actividades promovidas por el instituto. En las fotos se puede ver la intención modernizadora y el esfuerzo del INI puesto al servicio de la educación, del sistema de salud, de la capacitación agraria, de la construcción de caminos, de la explotación de los recursos agrícolas y boscosos con máquinas modernas y de la construcción de las nuevas y modernas oficinas coordinadoras regionales del INI. El indígena de estas fotos es un sujeto que se puede educar, moldear y modernizar.

En la segunda etapa, a partir de 1977, el INI establece formalmente un área dedicada al registro audiovisual de la población indígena con el objeto de "apoyar actividades de investigación antropológica, dedicadas a la difusión de la cultura e identidad de las comunidades indígenas" (Ruiz Mondragón y Vargas Rojas, 2003, p. 16). En esta etapa se realizaron trabajos sobre temas particulares encargados a equipos multidisciplinarios. El primer proyecto audiovisual colectivo, realizado en 1979 en la Cuenca del Golfo de México, fue puesto en marcha por causa del "alto índice de población indígena con manifestaciones culturales plenamente diferenciadas y el acelerado proceso de transformación en el que se encuentran debido al desarrollo de la industria petrolera en dicha zona" *(idem)*. De esta manera se establecía que el papel de la fotografía era hacer un registro de la memoria indígena como patrimonio nacional. Se pensaba útil para "contribuir a crear conciencia en los grupos étnicos en el país en general respecto a los valores del patrimonio cultural indígena, así como de la necesidad de conservarlo, divulgarlo y defenderlo" (INI, 1978, p. 18).

En este momento en el INI se discutía el indigenismo desde una nueva óptica. El atraso del indígena no era efecto prehispánico ni colonial, sino que se derivaba de su opresión por los sectores dominantes nacionales. Llama la atención que se subraya la importancia de que el indígena se incorpore al diseño y la elaboración de los materiales audiovisuales. Dice el INI asumir "una actitud más de colaboración con la comunidad, que de observación [de la comunidad]" (INI, 1988, p. 542). Sin embargo, se señala como un planteamiento "extremo" la experiencia piloto en la que se capacitó a un grupo de artesanas huave de Oaxaca para que filmaran su propia comunidad. Esta solidaria posición por parte del área de producción audiovisual del INI se modera y pocas líneas después el texto declara: "Esta experiencia no podría constituirse

en la línea de trabajo única, permanente o característica del área, [si bien] ofreció importantes aportaciones al planteamiento general del archivo y seguramente marcará un hito importante en la conceptualización del llamado cine etnográfico y su transformación, cada día más, al cine indígena" *(idem)*. La nueva estrategia llega a generar sólo una película indígena en 10 años.

Si bien hay un cambio en la perspectiva, el giro en la propuesta fotográfica del indígena se da menos hacia la autonomía de su propia imagen y más hacia el discurso fotográfico del género artístico. De hecho se señala en 1988 que en los últimos 10 años se incorporaron al archivo "obras de autores de gran prestigio como Graciela Iturbide, Pablo Ortiz Monasterio y Mariana Yampolsky, así como trabajos de autores jóvenes" (INI, 1988, p. 554), todos los anteriores legitimados por los museos y los críticos del campo. La dirección que empieza a tomar la foto indígena "como medio de expresión y de comunicación [...] es la que nos habla de la actualidad y la realidad de los indígenas y que nos muestra la producción fotográfica de los autores contemporáneos mexicanos" (INI, 1988, p. 555). La tendencia a estetizar al indígena a través de la foto de arte llegará a su expresión máxima en la publicación conmemorativa de los 50 años de fundado el INI.

El libro conmemorativo *Instituto Nacional Indigenista 1948-1998*, editado en 1998, celebra los 50 años del INI y se compone de 42 fotos en blanco y negro, centradas una por página con amplio margen blanco. Esta edición presenta, más que una galería de fotos ordenadas según algún criterio explícito, un inventario de logros estéticos. Sin texto ni pretensión histórica, o informativa, carente de un orden explícito, el libro se ofrece al disfrute estético. A manera de cédula de identificación se ofrece el nombre del autor, la etnia y la fecha. Lejos de ilustrar las actividades del INI o de los indígenas, las fotografías no son más los testimonios de quienes estuvieron allí, no son las comunidades indígenas retratadas en su diferencia o su integración a la nación: son fotografías de casos individuales en momentos excepcionales atrapados por fotógrafos que luchan por separarse de la cualidad referencial de la fotografía para transformarla en arte. Las huellas de la etnografía, de la descripción y de la búsqueda de objetividad han desaparecido en pos del indígena estético.

En el título del último libro conmemorativo, publicado en 2007, *60 años de memoria visual con los pueblos indígenas*, se expone el objetivo:

registrar con fotografías la memoria de los pueblos indígenas. En este libro se regresa a la palabra escrita para reconocer la lengua, el territorio, las migraciones, las formas de organización, entre otros, como componentes de la complejidad de la existencia indígena. Sin embargo, las 208 fotografías expuestas allí son, de nuevo, miradas descontextualizadas que invitan a una experiencia sensorial antes que a una reflexión en torno a la problemática planteada en el texto.

Para 2007, fecha de esta última publicación conmemorativa, habían transcurrido discusiones importantes para la población indígena y para el INI-CDI: la firma del Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) que entró en vigor en 1989, la modificación del artículo 27 de la Constitución política mexicana que afectó la tenencia ejidal y comunal de la tierra y la reforma del artículo 2 constitucional en 2001, que otorga un reconocimiento distinto a los pueblos indígenas. Además, desde la publicación conmemorativa de los 40 años se percibía teóricamente la importancia de la participación indígena en la producción audiovisual. Sin embargo, no se observa hasta la fecha una novedad en cuanto a la incorporación de la visión indígena y la transferencia real de los medios audiovisuales a comunidades y organizaciones indígenas; por lo mismo, no se aprecia aún "la posibilidad de que la población indígena plasme su propia estética" (Luna Ruiz, Gameros Hidalgo y Alvarado Solís, 2007, p. 208).

En síntesis, la foto indígena en el acervo tiene poca información contextual. Los datos describen sólo parte de la información fotográfica, legitimando ciertas características y excluyendo otras. Fechar la fotografía no agrega información a la comprensión cabal de la imagen, pero todas las fotografías del acervo están fechadas; sería más importante saber con qué objetivo se hizo la fotografía, en qué lugar geográfico-territorial se realizó, el nombre de la etnia, a qué situación corresponde el fragmento, cuál era la intención del fotógrafo y sus comentarios, etc. Pero la fecha, como señala Barthes (1997), agrega "objetividad" a la foto: "Nada *tan real* como una fecha". Además, la patrimonialización tiene que ver con la construcción de unos orígenes y la fecha proporciona una impresión auténtica del pasado.

El dato de la etnia unido al lugar de procedencia aparece a partir del libro conmemorativo de los 50 años, en 1998. Mostrar la procedencia de ciertos pueblos indígenas y reconocer la diversidad indígena es, hasta hace muy poco, relevante para el proyecto patrimonializador.

Lo que se puede deducir de este acervo es que lo que se preserva no está pensado para los indígenas, no se observa identificación clara de las etnias o del sentido que podría tener la fotografía para ellos, ni se observa participación indígena en los proyectos. Lo que parece importar sobre todo es mostrar una cultura diferente para que otra la observe. El resguardo de fotografías y su publicación no han tenido como meta la memoria indígena sino la consolidación de la nación y el posicionamiento de la modernidad.

Por otro lado, las fotografías publicadas en los aniversarios del INI-CDI muestran una decreciente y empobrecida participación de los antropólogos en la construcción icónica del patrimonio nacional. Hoy las imágenes con las que reconocemos a los indígenas tienen más que ver con las realizadas por los fotógrafos como Álvarez Bravo, por el cine del *Indio* Fernández, las telenovelas, los comerciales, las revistas de divulgación científica, o los libros de texto, que con las propuestas indigenistas del INI-CDI.

Constatamos la decisión de mostrar al indígena en contacto con las actividades modernizadoras del INI en las fotografías de la primera etapa. Estas fotografías de indígenas con ropas campesinas, sin especificidad étnico-cultural propia, en vías de mexicanizarse, tienen, no obstante, una identidad etnográfica. Son fotografías, aunque hoy ideológicamente criticables, ilustrativas del indigenismo de la época. Posteriormente vemos fotografías que abandonan esta tendencia y se acercan a la foto "estetizada". Parecería que frente al indio conquistado no hay más necesidad de mostrar el trabajo del INI ni de plantearse la mexicanización del indio que ya el mercado y la migración han consumado. A partir de la segunda etapa se puede observar una subordinación de la foto etnográfica institucional a la estética de los fotógrafos artistas. Pareciera que la imagen del indígena como patrimonio se iba construyendo por los fotógrafos no antropólogos y por decisiones estéticas ajenas al INI-CDI. Es representativo el caso del libro conmemorativo de los 50 años, donde el INI guarda silencio ante los nuevos movimientos indígenas y aprovecha la fotografía artística y polisémica, sin necesidad de tomar posición institucional explícita, para ofrecer imágenes donde el "lector" puede hacer sus propias interpretaciones.

Lamentablemente, el poco interés que los primeros indigenistas pusieron en la fotografía (se ve en su omisión de créditos, de información textual, de pies de foto) y su insistencia en la palabra escrita como elemento central, no facilitaron un desarrollo del lenguaje fotográfico antropológico. Tampoco ayudó el no incorporar al indígena como productor de sus propias fotografías. Su visión podría ofrecer otra mirada de sí mismos y de la fotografía en general. En lugar de colaborar con la construcción de un indígena diverso y nacional, el INI-CDI muestra una sumisión a la imagen patrimonializada comercialmente. En las publicaciones más recientes (1998 y 2008) vemos la indiferencia por construir una imagen desde el INI-CDI o una propuesta fotográfica indígena.

El archivo nunca es simplemente una fuente de información sino que es un agente histórico de construcción de memoria. Lo que se encuentra en el archivo es un complejo proceso de selección, interpretación e invención, que tiene implicaciones en el destino de los pueblos indígenas. En una nueva fase de construcción de patrimonio habría que preguntarse cuál es la foto que los indígenas desean mostrar y cómo quieren ser recordados.

No es culpa de los artistas que el INI-CDI y los antropólogos hayan renunciado a una propuesta política-estética que en más de 60 años ya podría haber fructificado en una fotografía distinta del indígena. La fotografía de arte ha prevalecido por la falta de líneas conceptuales que dieran a la cámara del indigenismo una especificidad que satisficiera al indígena y al patrimonio nacional.

La memoria fotográfica de la que queremos hablar enseguida es la que nos ayudaría a construir una mirada donde los otros participen. En palabras de Cruz: "No se trata [...] de recordar más, sino de vivir mejor. Es a este horizonte al que debería apuntar toda forma de memoria" (2007, p. 76). A esta memoria fotográfica la llamo dialógica por oposición a la monológica del archivo indigenista.

No se trata de descartar toda fotografía que no sea hecha por ellos mismos. Es casi tan absurdo como decir que sólo las mujeres saben de las mujeres o los pobres sobre los pobres. Pero de la foto del pasado hay que conservar la posibilidad de decidir qué permanece y qué de lo que hay allí se quiere cambiar. En relación a la foto del indígena, es en un diálogo entre ellos y nosotros como podemos construir otra verosimilitud indígena. Aprovecharla significa romper con esa línea continua que hoy va de la foto indigenista a la foto de arte, a la comercial, a la mediática, a la del fotógrafo aficionado, reproduciendo una misma forma visual de construir al indígena.

La foto se vuelve productiva cuando permite pensar en un cambio. Es valiosa cuando hace posible una nueva representación del indígena y, por lo tanto, de su participación en el espacio público. Enfrentarnos a fotografías tomadas por los indígenas mismos es importante no sólo por el hecho de ver fotografías diferentes, sino porque provoca una reconsideración de lo que se entiende por el indígena *objeto* de la foto a diferencia del *sujeto* indígena contemporáneo haciendo fotos de sí mismo y de los otros.

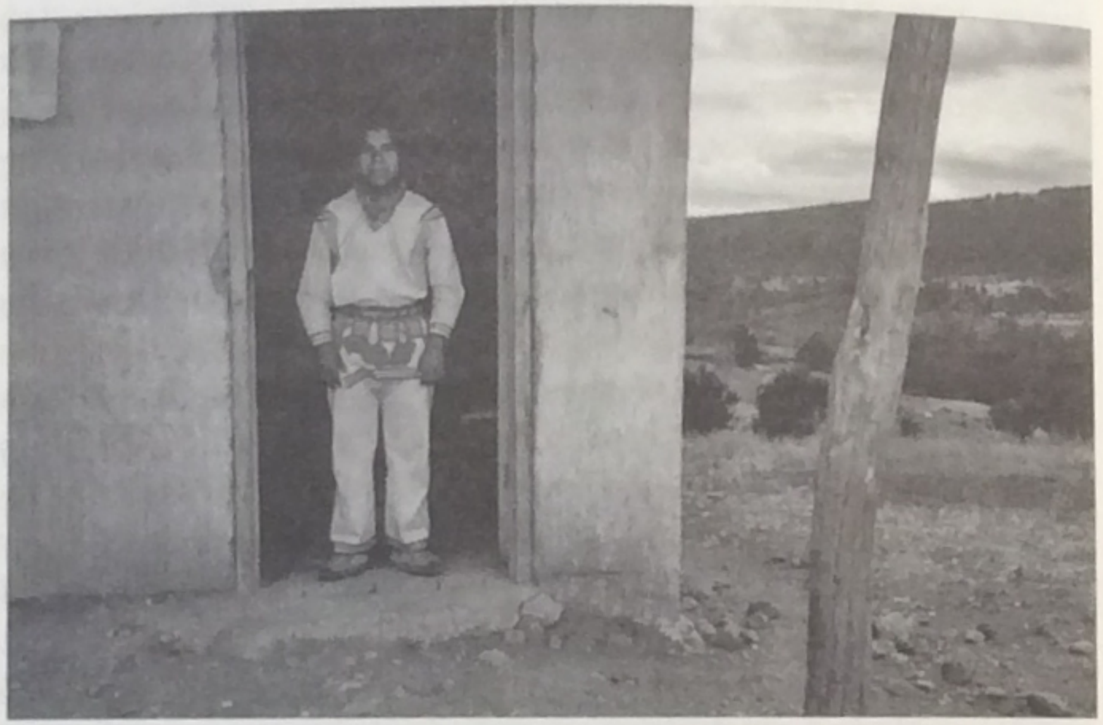


Foto 1. Emilio Díaz Núñez. Emilio se toma esta foto y explica: "Yo quería tener esa foto de recuerdo de la secundaria porque cuando salga ya no voy a estar aquí. Quería que se viera el salón y también porque se ven bonitos los árboles".

Mirar un álbum familiar, un "carrete" digital o Facebook es ser testigo de un cúmulo de momentos felices. La certeza de la perdurabilidad del registro influye en los contenidos de las mil pequeñas historias felices e instantáneas que no son tan diferentes entre sí; sonrisas, poses y gestos las construyen para quien entiende el código. La foto de Emilio nos habla de un tiempo más lento, todo el transcurrido en la secundaria se sintetiza acá. Nos dice que la foto se posa con austeridad, brazos a los lados, mirada de frente. El entorno habla también, por eso se incluyen el salón y los árboles.



Foto 2. Sonia Hernández Marcoz, *Xotoima*. La madre de Sonia queda grabada para la posteridad "por si algún día se muere", aclara la fotógrafa.

Uno de los usos más comunes de la fotografía es fijar la imagen del ser amado. Los dichos populares como: "Llevo tu retrato en mi cartera", lo confirman. Hoy se lleva la foto del novio, de los hijos y hasta de la mascota en el teléfono celular. Sonia escoge fotografiar a su mamá pero, más que un rostro querido, es una pose cotidiana: la madre que alimenta. Además, la guarda para cuando ya no esté presente. Recordar con la foto no es archivar arte e historia; cuando se toman sus propias fotos, son seres queridos que hacen cosas.



Foto 3. Adelina Díaz Madera, *Turima*. "Quería verme cómo me veo" o podría decir "cómo me ven los otros". El placer de mirarse fuera de sí mismo, desde la perspectiva externa, es tan antiguo como el deseo de Narciso. Los huicholes no tenían espejos en el tiempo de esta fotografía. Los espejos de cuerpo completo llegaron con la terracería, después de la toma de estas fotografías.

El ojo de la cámara le devolvió a Adelina la mirada del otro: soy yo como me ven los otros. Pero aquí Adelina escoge cómo desea que la vean; la mirada que la cámara le regresa es distinta a la del acervo INI-CDI. La complitud que le devuelve esta fotografía no es la construcción occidental de lo que es un indígena. Adelina se descubre como le gusta, "exacta"; y no es una esencia indígena lo que le inquieta, son los lentes oscuros.

Adelina desmitifica los prejuicios multiculturales sobre la supuesta incapacidad de decisión de los otros: ella sabe cómo desea ser vista: "Yo y el árbol y las montañas. Para verme con lentes oscuros cómo me veo y tenerlo de recuerdo. Salió como quería, exacto".



Foto 4. Marcos Fabián Hernández, *Tumú*. "Yo les tomé, salió como imaginaba. Las personas es lo que más me gusta y también las flores", platica Marcos Fabián frente a la fotografía que hizo de sus amigas durante su viaje a Guadalajara. Las chicas miran de frente y sonríen a su conocido, a un fotógrafo amigo. A diferencia de la fotografía que se hace comúnmente a los indígenas y se guarda para mostrar como prueba de exotismo o folclor, esta foto muestra a dos jóvenes alegres, divertidas, de paseo en la ciudad. El fondo tampoco pasa inadvertido para Marcos Fabián: las flores y la profundidad de campo permiten entender dónde estaban, cómo era el lugar, qué hacían.



Foto 5. Ernesto López Hernández, *Hatemai*. Durante su primer viaje a una ciudad Ernesto toma esta foto para recordarla. "Aquí también me gustó: los edificios y los carros. Me gustó que salieran cables de luz. Me gustaron las plantas y que no había basura en las calles. Me gustó que en las tiendas hay muchas cosas: paletas, Sabritas, camisetas de todas."

Cuando se viaja, la cámara cumple con su tarea: recuerda y testifica. Pero para ser comprendida como foto de viaje tiene que someterse a las reglas del género. El turista debe aparecer alegre frente al ícono del lugar visitado. Ese viaje, que pretende ser un paréntesis en el fluir cotidiano, también está modelado socialmente. Las fotos que hace el turista, en franca repetición de la foto postal, redunda en los mismos lugares, momentos, tomas y personas.

Durante su primer viaje a una ciudad Ernesto toma lo distinto, el urbanismo que lo impresiona, la riqueza que abruma. La vida en la ciudad es un entorno visual que los huicholes no comparten en sus comunidades; ni las calles pavimentadas ni la luz eléctrica ni el agua corriente. Los jóvenes fotografían fuentes, tiendas, armarios, escaleras, cables eléctricos y avenidas repletas de coches.

Acá se desmitifica la foto como guardiana objetiva de la memoria. Las miradas se posan en los lugares definidos por los entornos comunicativos del fotógrafo. Con Roland Barthes (1980), refiriéndonos a la

construcción de mitos, podríamos decir que la ciudad del turista occidental, o la ciudad de nuestros recuerdos para los que nacimos y vivimos allí, no son "algo natural".

Queda al descubierto en las fotos de los chicos huicholes que la ciudad que vemos en sus fotos es otra ciudad, una que, vacía de nuestra propia historia y alejada de la mirada de la postal, es una acumulación de edificios, postes con caóticos cables y carteles y carros que se amontonan en los semáforos.

Tesis 3. La imagen fragmenta el mundo

Lo que vemos son fragmentos del mundo. Lejos de la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares donde la cámara podía filmar la actividad exhaustiva de la isla sin seleccionar fragmentos, la cámara en Occidente recorta y delimita lo visible. El recorte responde a una doble característica de la cámara: su ojo de cíclope (Bourdieu, 1980) y, puedo agregar, su visión de mosca. En relación con la primera, con una sola lente —aunque pueda aumentar el tamaño del objeto o el ángulo con el que se observa— debemos esperar un fragmento visual acorde. Queda claro que la foto fija lo que su "ojo único" destaca. Estos pequeños fragmentos distinguen y permiten nuestro entendimiento de un mundo por naturaleza caótico y desorganizado. En la foto encontramos inteligibilidad: la foto familiar nos construye lo que es una familia feliz; la foto ritual nos conforma la fiesta de cumpleaños, la boda o el nacimiento de un hijo; con la foto de una sonrisa, el puño en alto, las luces de la ciudad o el amanecer aprendemos cómo es nuestro entorno. Estas fotografías nos sugieren qué valorar, qué consagrar, qué excluir.

La fotografía occidental de indígenas también resalta cualidades: siempre va vestido con un "atuendo indígena", no mira de frente, es solitario, tiene profundas arrugas o es un niño tímido. De esta manera —y a condición de que corresponda al recorte fotográfico— también reconocemos al indígena cuando lo encontramos en la calle. En un estudio con niños mexicanos, éstos no reconocieron al niño indígena con el que conviven a diario, sino que dibujaron al referente que conocen en imágenes de libros, caricaturas, publicidad y videojuegos (Corona, 2009).

Dibujar, como cualquier otra producción discursiva, refleja una puesta al día de un género compartido culturalmente. En este sentido, los jóvenes dibujantes nos muestran una interpretación del código cultural que se construye en su entorno. Aprender a dibujar (o crear cualquier discurso) significa aprender a construir enunciados descifrables que puedan ser comprendidos por otros. Los dibujos de los niños mestizos usaron los "nombres" que pautan imágenes y fotografías.

En ese estudio se pidió a chicos mestizos e indígenas de 12 a 15 años de edad que ilustraran el texto: "Cómo apareció el maíz de cada color y quién lo dio". Esta es la historia huichol acerca de cómo Nuestra Abuela Takutsi Nakawé entrega el maíz a los primeros hombres.

Los jóvenes urbanos prefirieron en sus dibujos los planos medios y los primeros planos. Sumergidos en la ilustración impresa, la publicidad y la imagen televisiva, parecen apropiarse de los mismos planos que ofrece la imagen en Occidente. La televisión y la publicidad generalmente producen imágenes descontextualizadas de rostros sin cuerpo, fragmentos del cuerpo y acercamientos al primer plano de los objetos. Los dibujos de los jóvenes urbanos también desmembran los cuerpos e interpretan los rasgos de forma sintética. Sus dibujos reposan en los trazos mínimos, juegan con los puntos de apoyo esenciales y con los códigos de la caricatura y los dibujos animados.

Los jóvenes indígenas, a diferencia de los anteriores, y desconocedores de la moderna cultura de la imagen, optaron por el plano general que contextualiza la figura principal. Habituados al intercambio cara a cara, los indígenas dibujan cuerpos completos. El plano general permite además contextualizar la escena y, de una manera narrativa, incorporar montañas, cuevas, caminos y otros personajes secundarios. Esta misma tendencia la hemos observado en las fotografías que ellos hacen, así como en las artesanías de chaquira y en los cuadros de estambre que se confeccionan en su comunidad. En todos estos casos se observan cuerpos completos de personas y animales.

Los huicholes plasman los cuerpos a partir de sus características más realistas: contornos y superficies se toman en cuenta. Se busca plasmar las arrugas de los ancianos, la textura de la tierra, las piedras y el maíz. Este grupo de dibujos parece presentar la forma como uno mira al hombre y a la naturaleza sin un valor expresivo añadido especial.

Finalmente, en sus dibujos los personajes huicholes aparecen anclados a espacios concretos mientras su contraparte mestiza tiende a dibujar apariencias flotantes, centradas en el personaje. En el caso de los huicholes, la unidad se logra en la interdependencia de las partes integrantes (cielo, camino, montañas, humanos y maíz), mientras que en los dibujos urbanos se observa una convergencia entre los distintos elementos en un solo motivo (personaje, su vestimenta y sus accesorios).

Los huicholes desconocen los cuerpos humanos fragmentados, las cabezas truncas que hablan y los trazos exagerados que significan felicidad o enojo. Tampoco conocen las convenciones occidentales del dibujo. Por ejemplo, desconocen la figura de montaña o cerro dibujado por los niños que habitan en el mundo de las imágenes occidentales: una especie de pirámide o copa invertida. Los chicos huicholes dibujan largas líneas horizontales y paralelas para representar montañas; si se observa bien, así se ven los montes cuando se habita en lo alto de la sierra.

En los dibujos de los jóvenes urbanos vemos otra percepción: sus dibujos son ilustraciones de ilustraciones. Su referente no es un entorno natural, sino la máquina de hacer dibujos animados y videojuegos. Las producciones de estos jóvenes tienen el encuadre, el estilo y el soporte de la pantalla. De aquí que sus dibujos reproducen un aura lúdica, donde sus personajes parecen salir más de un guión mediático que de una leyenda indígena.

También en las fotografías de los jóvenes huicholes se puede descubrir el eco de una mirada anterior a la cámara. En más de 3 000 fotografías tomadas por los huicholes no hay un primer plano: los cuerpos no son fragmentados y la cámara parece siempre tener una vocación contextualizadora. Frente a las imágenes occidentales, donde se sacrifica el contexto por el detalle, comentan: "No me gusta porque no sé a dónde está la mujer de esos zapatos" o "¿a dónde va el señor con esa carga?" Sus propias tomas abiertas tienen el propósito de mostrar al sujeto de la foto en su contexto: pareciera tan importante la persona como su entorno. La madre se fotografía moliendo maíz o peinando a su hermana, los niños en la escuela, los albañiles haciendo ladrillos; a los amigos los envuelve la majestuosa sierra de fondo. En su viaje a la ciudad, el plano general también sirve para contextualizar y satisfacer el encanto de ver en sus fotos los edificios imponentes o las fuentes que emanan cortinas

del codiciado líquido. En las tomas de las fotos de los huicholes se percibe una mirada de dimensión humana que se escabulle en el instante del *click*. Sus cuerpos completos, nunca fraccionados, nos permiten contrastar y entender en nuestras fotografías que el cuerpo separado y descontextualizado puede ser aprovechado para formar objetos distintos, lejos del cuerpo humano original.

Un aspecto esencial de la fotografía es la escala. Ésta se puede definir como "la relación entre la superficie del cuadro de la fotografía ocupada por la imagen de un objeto determinado y la superficie total del mismo cuadro"[20] (Vilches, 1991, p. 50). Los planos dejan ver la huella de la mirada del fotógrafo: sus conceptos de cuerpo y espacio.

Las fotografías huicholas resultantes son tomadas siempre en plano general. El primer plano de humanos es casi inexistente. No es que no intuyan ese uso de la cámara, ya que el primer plano es utilizado por los jóvenes fotógrafos para enseñar fragmentos relevantes en la preparación de un medicamento, en conjuntos de objetos en composiciones significantes, en la elaboración de tortillas, o en objetos de interés en la ciudad, como una plancha o unos zapatos de tacón. Pareciera que, a la manera oral de relatar, los detalles se describen pero los cuerpos no se fragmentan, sino que aparecen completos como los conocen, cara a cara.

Las tomas en plano general de las fotografías huicholas tienen la virtud de mostrar claramente el contexto. Cuerpos de personas en pose o en acción son retratados en el espacio en el que se encuentran. El fotógrafo se acomoda a la izquierda o a la derecha con el objeto de atrapar la imagen más completa posible. Personas frente a su casa, donde el fotógrafo capta el final del muro de adobe o piedra y permite ver el campo al fondo, inclina hacia arriba la cámara para integrar las montañas, acomoda los cuerpos en el vértice de la intersección de dos muros o alambrados para captar ambos lados del paisaje. Sus cuerpos pertenecen a contextos; no son entes fragmentados ni rostros expresivos.

El retrato occidental en pose "natural" (como en la publicidad o en el Facebook) arroja poses teatrales que son actitudes comunes urbanas frente a la cámara. Los huicholes prefieren los cuerpos en pose frontal. De pie, vista directa, gesto austero, son formas corporales que adoptan

[20] De acuerdo con esta definición, hablo de *primer plano* cuando se presenta "la cabeza y algo de los hombros" (Vilches 1991, p. 52), y de *plano general*, cuando los cuerpos completos se ven en el contexto.

las maneras socialmente convenientes en su comunidad. De hecho, la pose de frente está ligada a valores más ampliamente compartidos. Bourdieu menciona, en relación a las fotografías de los obreros franceses, que en muchas sociedades el hombre honorable es el "que hace frente, que mira a los demás en la cara" (Bourdieu, 1979, p. 128).

Las poses austeras y los gestos sobrios también descubren la cara que quieren mostrar al otro y con la cual desean ser recordados. De esta manera, por contraste con las tomas en primer plano de rostros y gestos que explican el mundo, las fotos huicholas parecen otorgarle una valoración especial al cuerpo completo situado en un espacio que lo define.

En el caso de las fotografías que hacen en la ciudad llama la atención que, por las características urbanas, los cuerpos y los espacios no pueden ser aprendidos en toda su extensión. Los jóvenes fotógrafos expresan en las entrevistas su frustración por no poder tomar los espacios amplios, completos, en torno a los cuerpos fotografiados en la ciudad. También sobresalen algunas fotografías inclinadas que en la experiencia en su propio entorno no existían. Parece ser que su ojo, disciplinado por el horizonte de las montañas, puede mirar líneas rectas en el espacio abierto; pero ese mismo ojo no encuentra la horizontalidad dentro de espacios cerrados y urbanos.

La forma y no el contenido es lo que los huicholes nos devuelven para mostrar cómo se miran y cómo nos ven. En otras palabras, la significación se realiza en las formas que adquieren sus fotos. "El mito no se define por el objeto de su mensaje sino por la forma en la que se profiere: sus límites son formales, no sustanciales", afirma Barthes para decir que un sistema de comunicación siempre es mítico en el sentido de que está construido socialmente. En nuestro caso la fotografía indígena no surge de la "naturaleza" de las cosas sino de la forma que impone una significación dada.

Ahora bien, aunada a la visión del cíclope, señalada por Bourdieu (1980), encuentro una visión que, como la mosca, reproduce múltiples facetas a la vez. La suma de ambas cualidades fragmenta de forma particular la visualidad occidental. Los ojos de la mosca son compuestos, integrados por unidades denominadas omatidios que en ocasiones alcanzan a ser varios millares. Cada omatidio cuenta con su propia lente y su célula fotorreceptora. Por lo tanto, cada omatidio capta una imagen

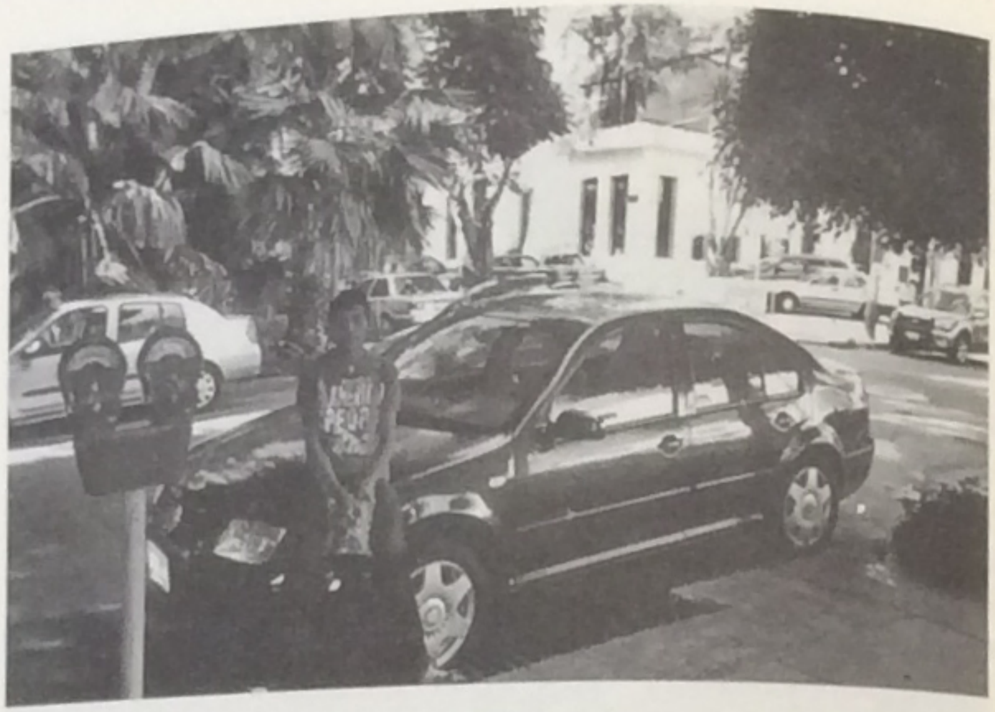


Foto 2. Silvino Navarrete Serio, *Kurame*. Se puede pensar que el centro es siempre en el medio. La geometría nos lo ha explicado muchas veces: el centro del círculo o el centro de un polígono regular, cuando se cruzan sus cinco líneas regulares, es el punto medio. Cuando hablamos de centro, Arnheim aclara: "Nos referimos básicamente al centro de un campo de fuerzas, un foco del que emanan y hacia el que convergen fuerzas" (Arnheim, 1998, p. 16). Pero con esta fotografía aprendemos que del centro dinámico de Silvino emana fuerza en torno suyo y su posición no coincide con el medio. Tomó la foto: "Para estar en medio de una camioneta, calle, carros, esto [parquímetro]. La tomé nomás". Para Silvino la ciudad lo rodea; quiere una fotografía y busca una perspectiva que le permita ver el mundo de la forma más completa posible, y a él dentro de ella; eso es estar en el centro. La Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad, la Minerva de Guadalajara, aunque parecen ser el medio de las ciudades que visitamos, son centros construidos por la fotografía que fragmenta la ciudad para el turista.



Foto 3. Audencio de la Cruz Felipe. "Ese papá sí que sabe leer", me dice una pequeña huichol al ver una fotografía del periódico donde aparece Octavio Paz en su biblioteca. La niña, muy alejada de la vida urbana y de la vida intelectual y mediática, reconoce a un hombre con libros como un hombre que lee. Para el huichol que ha definido sin fotografías su identidad, la de los otros y la del mundo que lo rodea, las imágenes deben ser completas; deben explicar qué es, qué está haciendo, por qué. La mejor foto es la que retrata con más claridad su relación con el referente. Audencio dice de su foto: "Éste estaba pegado a la pared. Miré y pensé por qué estaba allí. Nunca había visto a ese hombre antes. No salió como quería porque es donde compramos nuestra ropa y mis compañeros estaban descansando. Me gustó Guadalajara, nunca había ido y había otros compañeros que tampoco habían ido y les gustó y compraron mucho y hasta compraron guitarra; [pero] no se ven".

del objeto que tiene delante otorgando a la mosca una especie de mosaico que le permite percibir variaciones mínimas en el movimiento y en la relación espacial de los cuerpos que lo rodean. Al volar de un lado a otro, la mosca construye un amplísimo paisaje de detalles. Los humanos en Occidente hemos encontrado sentido al mundo a partir de mosaicos compuestos de fragmentos fotográficos del mundo.

Pero hay de mosaicos a mosaicos. En relación con el indígena, encontramos entre los profesionales, pero también en los fotógrafos aficionados, una misma fotografía, ya que el referente que se conoce, y por lo tanto se ve y reproduce, es uno solo. Los niños occidentales que dibujan, los turistas que toman fotos, los publicistas, los comunicadores, los políticos, tienden a un mismo retrato del indígena: cuerpos fragmentados, centrados en el bordado, el exotismo o la pobreza. Pero esa historia visual es incompleta. La fotografía occidental del indígena lo caracteriza con una esencia arcaica, inamovible, vulnerable y pueril.

Argos (Serres, 2002, p. 46) contaba con una visión sin punto muerto. Todo lo veía al mismo tiempo. Dormía siempre con un ojo abierto. Por lo tanto, ¿cuál era, en el mundo de los dioses griegos, su tarea? Ni más ni menos que la de vigilante. Con el mote de Panóptes, a Argos nada se le escapaba. La fotografía hoy también lo ve todo; con miles de ojos, siempre uno abierto, nos devuelve la acción constante del mundo; pero la especificidad de la imagen que circula en el espacio público es ver todo multiplicado de una sola manera. El indígena en Occidente no ha dejado de ser el guardián de una cultura ancestral cuyo pasado mítico se reproduce en imágenes. Es importante equilibrar esa única visión con narraciones visuales propias que expresen la versión de los pueblos indígenas. Si el fragmento fotográfico es la condición de la experiencia del mundo, la cámara debe otorgar al indígena una nueva posición productiva: transformado de un objeto, o cuando más de un observador, en un sujeto con nuevas técnicas de poder y de visibilidad.



Foto 1. Timoteo Muñoz López, *Wereme*. "Es Adelene. Sí me gusta cómo salió y todo lo que hay allí." Timoteo saca una foto donde su amiga, a nuestros ojos, tiene un lugar protagónico, pero el fotógrafo aclara que "todo lo que hay allí" es objeto de su fotografía. Audencio agrega frente a la misma foto: "Me gustó [...] porque había hotel y había personas y el mercado. También vendían cerveza y luz y más cosas". El *close up* occidental nos ha inventado una manera de mirar. La publicidad nos ha hecho expertos en comprender ojos sin cara, piernas sin cuerpo, volantes sin coches, hasta marcas y sus logos sin objetos. Los telones fotográficos que proporcionaban sueños y fantasías en las fotos de estudio, son ahora desmodados. Lo que dice el retrato se limita al rostro y al gesto de la persona y se expone poco del contexto. La página de sociales de los periódicos o el Facebook lo demuestran. Pero en la mirada no disciplinada por la imagen la fotografía registra todos los elementos posibles.

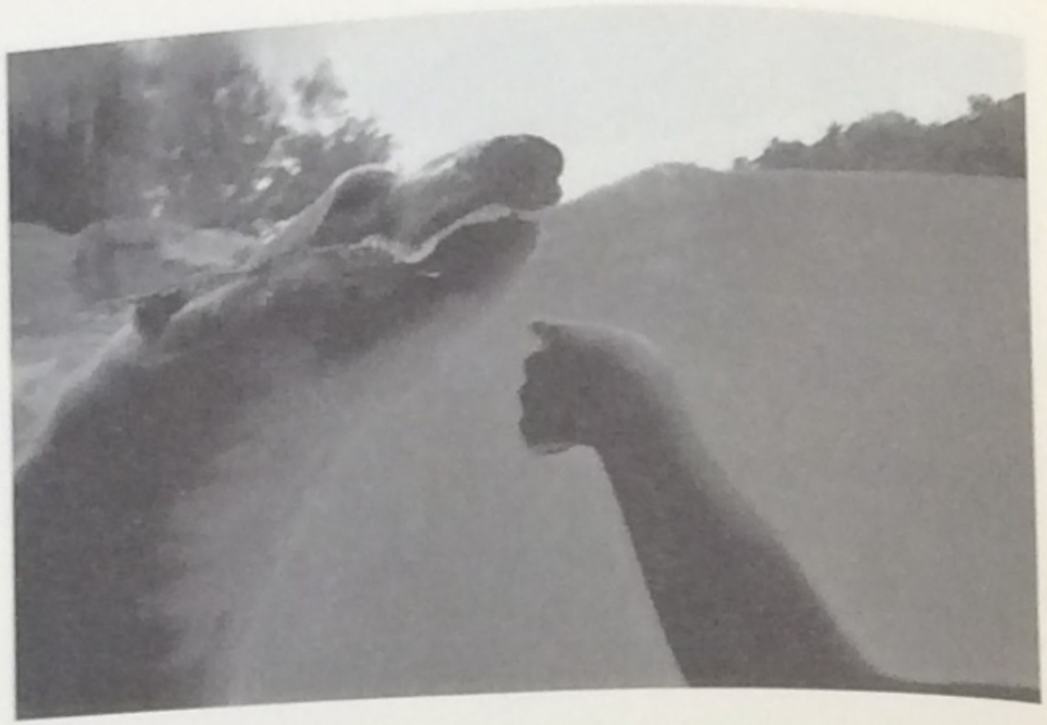


Foto 4. Ortiz Salvador Edgardo, *Takeme*. "Todo no salió y no se ve cómo nadaba; sus patas no se ven. No me gustó."

A los jóvenes fotógrafos no les gustan las fotos de cuerpos fragmentados porque no se sabe quién es, qué está haciendo y tampoco se comprende el objetivo del fotógrafo. Lejos del sistema estético occidental, donde los fragmentos del cuerpo hablan por sí mismos al espectador del arte o de la publicidad, para los huicholes la fotografía debe ser explícita en su función de reproducir la realidad que para ellos es de cuerpos completos.



Foto 5. Ernesto López Hernández, *Hatemai*. En las fotografías hechas por occidentales se conoce a los indígenas por sus fragmentos. Son sus manos callosas y artesanas, sus pies enlodados, su espalda fuerte y encorvada, sus arrugas o su sonrisa infantil las que nos hablan del cuerpo del indio. En oposición a ese cuerpo fragmentado, los jóvenes fotógrafos retratan el cuerpo indígena con su entorno. Y no siempre es el entorno "natural". Por lo menos hasta donde el ojo del cíclope lo permite la foto huichola de la ciudad deja ver que el fotógrafo buscó el mejor ángulo para captar el contexto. "Es en los dormitorios, me gustó mucho, y los baños. Timoteo salió como quería y también me gustó su camiseta y que se ven los números de los cuartos. A mí me tocó el 21." La profundidad de campo se busca conscientemente. Se abren las puertas de los cuartos para ver los interiores, se refieren los números del cuarto y la toalla del joven que posa recordando la primera vez que tomó un baño en una regadera que, a su antojo, mezclara el agua caliente con la fría.

3
FIGURAS DEL OTRO: ENTRE LA EXPLOSIÓN Y LA EXPERIENCIA

Jesús Martín-Barbero
Sarah Corona Berkin

> La existencia es moderna en la medida en que se bifurca en orden y caos. Se trata de un combate de la determinación frente a la ambigüedad, de la transparencia frente a la oscuridad, de claridad frente a lo difuso [...] Lo otro del orden no es otro orden: tan sólo el caos es la alternativa. Lo otro del orden es el hedor de lo indeterminado e impredecible. Lo otro es la incertidumbre, el origen y arquetipo de todo temor [...] Mientras el afán de acabar con la ambivalencia guíe la acción colectiva e individual la intolerancia se mantendrá, incluso si ella se esconde bajo la máscara de la tolerancia.
>
> Zygmunt Bauman

LA SINGULAR EXTRADICIÓN DEL *EXTRANJERO*

El primer movimiento tiene su contradictorio punto de partida en el Otro con mayúsculas, puesto que la otredad más verticalmente radical es la que introdujo la Otredad invisible, inaudible e indecible de divinidad. Pero la inversión/aterrizaje de ese nombre se lo debemos a los griegos inventores del *meteco:* denominaron con esa palabra al *extranjero,* que era todo aquel que no hubiera nacido en el *territorio de la ciudad* donde vivía. El *meteco* era el *no ciudadano,* al igual que las mujeres y los esclavos, pero sin algunos preciosos derechos implicados, la muy diversa función-mujer ni el mismo valor-trabajo de los esclavos haciendo parte —bien contradictoria— de una familia. Tiempo después, en Roma el *meteco* se llamaría *bárbaro* o *forastero.* Y, saltando más lejos, hasta el Renacimiento, el *otro* es convertido en el *monstruo,* el *extraño* y el *salvaje,* o sea, el que con su diferencia de figura y costumbres rompía la armonía de la "sociedad avanzada". Fue esa figura del *otro* la que llegó con las carabelas a América.

En la primera modernidad que hace el cruce entre los siglos xix y el xx Georg Simmel traza el primer dibujo de la incertidumbre que corroe el lazo social al preguntarse por el *extranjero.* Afirma G. Simmel: "El extranjero es aquel que al salir de su lugar trastorna el nuestro con su proximidad". Pues la sociabilidad moderna nació de dos correlaciones: primera, la relación entre amigo y enemigo, en la que ambos hacen parte de lo social compartido, y, segunda, la relación entre nacional y extranjero, nacida a partir del Estado-nación moderno que creó la *identidad de nacimiento.* Pues nación viene de *nacer,* y de ahí la identidad nativa, la que *nos da el lugar* donde nacemos, y una identidad que se nos da *al nacer.* El lugar propiamente territorial se recarga hasta convertirse en *lugar político,* que es el que nombra *la nación* instituida desde un Estado. Entonces *el extranjero* se convertía en un otro fantasmal: el que acecha y desestabiliza a la modernidad porque al no caber en la *determinación* política de amigo/enemigo introduce una desestabilización cuya razón es la ambigüedad del *otro.* Y al no caber en la sociabilidad básica de la modernidad, cuyo contorno acoge al enemigo, el extranjero queda fuera aunque viva dentro pues *no pertenece* sino que perturba y enloquece *la identidad fundante de lo nacional.* Ahora se entiende mejor qué es lo que los judíos amenazaban, lo que llevó a Heidegger a justificar su persecución: el no ser *únicamente* alemanes, pues no se podía ser más o menos alemán, o se es alemán o no se es.

A mediados de los noventa el geógrafo brasileño Milton Santos ve en los desafíos que plantea la categoría *mundo* a las ciencias sociales el punto de quiebre para la comprensión de los cambios que emergen con la globalización. Pues la nueva significación del mundo ya no es derivable de la que hasta hace poco había sido una de las categorías centrales de las ciencias sociales: la del Estado-nación. Y si la globalización no se deja pensar como mera extensión cuantitativa o cualitativa de la sociedad nacional no es porque esa categoría y esa sociedad no sigan teniendo vigencia —la expansión y la exasperación de los nacionalismos de toda laya así lo atestigua— sino porque el conocimiento acumulado sobre lo nacional responde a un paradigma que "no puede ya dar cuenta ni histórica ni teóricamente de toda la realidad en la que se insertan hoy individuos y clases, naciones y nacionalidades, culturas y civilizaciones"

(Santos, 1996, p. 215). La resistencia de las ciencias sociales a aceptar que se trata de un *objeto realmente nuevo* de estudio e investigación es muy fuerte, y de ahí la tendencia a subsumir ese objeto en los paradigmas clásicos del evolucionismo y el historicismo, lo que permite focalizar sólo aspectos parciales —económicos o morales— que parecerían seguir siendo estudiables y comprensibles desde una continuidad sin traumas con la idea del eje que creó el Estado-nación.

Pero ¿qué significa una globalización cuando no es reducida a un mero avatar de la economía sino a otro avatar, el de las culturas? Fue una antropóloga de la talla de Margaret Mead la que en 1971 escribió:

> Nuestro pensamiento nos ata todavía al pasado, al mundo tal como existía en la época de nuestra infancia y juventud. Nacidos y criados antes de la revolución electrónica, la mayoría de nosotros no entiende lo que ésta significa. Los jóvenes de la nueva generación, en cambio, se asemejan a los miembros de la primera generación nacida en un país nuevo. Debemos aprender junto con los jóvenes la forma de dar los próximos pasos. Pero para proceder así debemos *reubicar el futuro*. A juicio de los occidentales el futuro está delante de nosotros. A juicio de muchos pueblos de Oceanía el futuro reside atrás, no adelante. Para construir una cultura en la que el pasado sea útil y no coactivo, debemos ubicar el futuro entre nosotros [Mead, 1971, pp. 105-106].

Ahí está su manifestación política más flagrante: en la mayoría de los países europeos los extranjeros tienen algunos derechos sociales, *pero no son ciudadanos* porque para ser ciudadanos hay que ser o volverse *nativos*. Y lo escandalosamente paradójico es que quienes parecen sufrir más por la desazón y la enorme incertidumbre que se vive no son los marroquíes o los colombianos, ¡sino los franceses y los españoles! Qué paradoja tan expresiva: son los nacidos en España, uno de los países que pasó la mayor parte de su *historia nacional* exportando emigrantes, y que sólo ahora por primera vez en su historia recibe inmigrantes, los que se quejan de la "barbaridad de inmigrantes" que hay hoy en ese país. Es lo que he encontrado en la página web de una universidad suiza, la Universidad de Neuchâtel: una certera investigación donde investigadores de comunicación se preguntan por la peculiaridad de los miedos de los suizos y cómo enfrentarlos. Y lo que muestra

la investigación es que lo que más aterroriza a los suizos es la presencia de inmigrantes, pues se piensa que a partir de cierta cantidad los inmigrantes amenazan con disolver su peculiar tipo de sociedad. Lo que se traduce en periódicas votaciones para "actualizar" —léase endurecer— la ley suiza de control del número y la calidad de los inmigrantes que pueden entrar a Suiza. De ahí lo oportuno de la reflexión de un judío-palestino, suizo también, cuyo nombre y apellido son ya una provocación: Tariq Ramadán, al hablar de la *ideología del miedo*, que es "aquella que prohíbe todo intento de comprender las razones, los sentimientos y las demandas del otro, pues ese intento es una traición a los nuestros".

También están cambiando, con la globalización, los regímenes de representación del otro y, por tanto, tenemos que ponernos a la escucha de esas transformaciones que se están produciendo en las nuevas relaciones coloniales excluyentes pero que también son nuevas y no las podemos comprender sin estudiar mucho más en detalle cómo se están transformando los modos de exposición de los *unos* a *otros*. Claro que Occidente ha tejido una perversa complicidad entre el monoteísmo de la verdad y el monoteísmo de la razón. Ambas viven de una estructura binaria fundante del pensamiento occidental: eres uno u otro, lo que hace imposible ser-con el otro a la vez. Es la ley del *tercero excluido* que nos legó la lógica griega. Occidente no ha sabido asumir algo que planteó hace muchos años Gilberto Giménez, un paraguayo que se nacionalizó mexicano. Giménez fue la primera persona a quien le oí afirmar en una conferencia: "Una frontera no es una línea sino un espacio, una frontera son kilómetros hacia dentro de un país y del otro, una frontera es un intervalo". Sin intervalo no hay posibilidad de frontera ni de relación. Lo que me ocupa en el momento no es el paso del tiempo sino el peso del tiempo, ya que en Occidente hay un tiempo muy pesado, recargado de estructura mental binaria. Y por eso hemos tenido que inventar el centro, el centro político, para no ser ni lo uno ni lo otro, sino todo lo contrario, como decía un presidente colombiano. Necesitamos hacer historia de esas figuras que se han ido acumulando y legitimando cada vez más la estructura binaria.

DEL *OTRO* SENTIDO AL *OTRO* PENSADO

Habría que empezar también por el famoso *libro* que escribió el mismo Otro que creó el mundo ya que él mismo se lo dictó a los humanos. Y lo que se nos cuenta es la verdad de lo invisible porque lo visible no sabe dar cuenta de sí mismo: es en lo invisible donde se halla *la razón de ser*. Y según Rudolph Otto, en su libro *Lo sagrado*, esa razón religante es la que da cuenta de todas las religiones; la relación con el Otro está hecha a partes iguales *de fascinación y terror*. No podemos no creer pero la creencia nos fascina y nos aterra. Roland Barthes habló de eso mismo a propósito de lo que le producía el rostro de Greta Garbo en el cine: "La belleza era tal que no podía dejar de mirar la pantalla, y a la vez esa belleza era tan aterradoramente irresistible que debía cerrar los ojos por un largo rato".

Lo que añaden los romanos con *su derecho* es la exclusión del desconocido en términos jurídicos. Exclusión porque el desconocido amenaza lo conocido. Las fronteras del otro lado del Imperio romano son peligrosísimas porque allá no hay sino bárbaros, es decir, no hay sino amenazas al Imperio. Toda frontera, otra vez, lo que demarca es un afuera que amenaza el adentro. Y de ahí saltamos a la figura del monstruo salvaje. El salvaje es el primario humano que no ha cambiado con el tiempo. Los indígenas americanos no amenazaban a los españoles desde fuera; no eran su afuera en términos territoriales: eran su afuera en términos de tiempo. Eran los que no se habían movido en el tiempo. El salvaje es el que se quedó del todo atrás. Y por tanto es el peor enemigo ya que lucha radicalmente con las armas del tiempo, que son mucho más sinuosas y radicales: los indígenas manejaban el tiempo de los conquistadores, se lo ampliaban hasta la exasperación y se lo estrechaban hasta la asfixia.

Los españoles llegan y no entienden lo que hablan los indígenas, no gustan lo que comen, no saben cómo rezan y todas esas ignorancias los hacen sentirse amenazados en su interior, por el saber en el que creen. Un catalán que vino hace tiempo a México hizo un estudio de lo que hacían los mexicas con la confesión. Los indígenas dejaron códices en los que pudo ver qué era la confesión para ellos cuando los franciscanos los obligaron a confesarse. Los españoles quedaron convencidos de que habían dominado y habían controlado esa otra diferencia que se explicitaba como ignorancia; eso que ellos no podían controlar era ignorancia. Esto fue lo que, evidentemente, los españoles no entendieron: toda la sabiduría que había en estos países; pero era lo indecible, como era lo impensable por salvaje o por mestizo.

Los indígenas hacían parte de la diversidad natural, no de la diversidad cultural. Los indigenistas de las primeras épocas de México se la habían jugado toda para que se reconociera a México como un país independiente y unicultural, o sea, los indígenas habían sido considerados parte del paisaje, no de la cultura y mucho menos de la política. De aquí viene eso que ha trabajado tan a fondo Stuart Hall: los estereotipos. ¿Qué era un blanco? ¿Qué era un negro? El negro era un señor que tenía un color, que tenía una determinada forma de nariz, los labios de un tamaño diferente; es decir, los rasgos físicos, los corporales eran los que hacían la diferencia, y la siguen haciendo en los Estados Unidos. Se sigue viendo a los negros como niños con un pene enorme y de una potencia en tiempo y en espacio incomparable con la de los blancos. Los rasgos corporales son la fuente de los estereotipos culturales. Y la antropología vino a darles la razón, primero con el evolucionismo: ellos son lo que éramos nosotros hace tres millones de años, y se quedaron ahí: no evolucionaron. Los grandes antropólogos fueron evolucionistas de entrada y después eso se relegitimó con el relativismo. Como diría Le Penn, el jefe de la extrema derecha francesa, está muy bien que los argelinos preparen los cabritos en su casa pero en Argelia o en Marruecos, y no en el centro de París, pues el asado de un cabrito en un balcón de un edificio obliga a todos los franceses al insoportable olor a sebo.

La antropología vino a relegitimar la visión del atraso y en forma monoteísta. Mientras todos los pueblos colonizados eran politeístas, la razón occidental llevó no sólo el monoteísmo de su razón sino el monoteísmo de la religión, de modo que la perversión se transformó en *régimen de representación*. Régimen de representación del otro sin la posibilidad de igual a igual. Y, como planteó Simmel, la modernidad acepta únicamente la figura del amigo-enemigo, única pareja que acepta el Estado-nación. Durante muchos años, aunque esto ha cambiado un poco últimamente, a una persona se le preguntaba: ¿qué es usted?, y la respuesta era colombiano, mexicano, francés, inglés, etc. Las personas se definían por el lugar donde habían nacido y eso les daba derechos. Pero la nación me cobija cuando el otro vive muy lejos; cuando el otro

entraba a mi barrio lo ponía en peligro: era un intruso que invadía "mi" casa. Así lo define Simmel: "El extranjero es el otro cerca de nosotros". Mientras el otro está lejos, la amenaza es leve, pero cuando el otro está cerca la cosa es grave porque amenaza *la estabilidad de lo que somos*, amenaza la seguridad que nos da vivir entre los que conocemos y reconocemos como amigos o como enemigos. Puede tratarse de mi enemigo, pero yo sé quién es, sé cómo actúa, sé cómo piensa; pero el otro no sé cómo piensa.

Heidegger practicó la concepción nazi de que los judíos no eran del todo de ningún lugar y por lo tanto uno no se podía fiar. Heidegger, como otros filósofos alemanes, estuvo convencido de que en el discurso nazi estaba lo mejor de la razón occidental moderna. El primero que se atrevió a pensarlo y a contarnos esto fue Lyotard. Los campos de concentración nazis son resultado de la razón moderna; había médicos, ingenieros, arquitectos diseñando el espacio para que estos seres humanos, antes de morir, dejaran de ser humanos, y después así sólo se quemaban los restos. Después, como no tenían tiempo, tuvieron que calcificarlos.

DE LA INTERCULTURALIDAD EN TIEMPOS DE GLOBALIZACIÓN

Cuando Margaret Thatcher le ganó el pulso al sindicato de mineros ingleses, el que era la madre de todos los sindicatos del mundo, cerró las minas en 1984, después de dos años de ese pulso, e hizo un discurso en el que dijo que desde ese momento, para que dos tercios de los ingleses pudieran seguir viviendo como hasta entonces, un tercio tendría que quedar descolgado, o sea, dejar de pertenecer al "reino de los ingleses". Cuando leí ese discurso pensé: "De ahora en adelante en América Latina, para que un tercio de la población pueda seguir viviendo, los otros dos tercios tendrán que quedar descolgados del todo". Se acabó el viejo capitalismo de la sociedad *integral* y ahora entramos en la sociedad *dual* en la que la exclusión está claramente justificada, legitimada. Éste es uno de los aportes que nos ha hecho Arjun Appadurai al afirmar que "con la globalización se acaba la convergencia entre política, economía y cultura", pues el Estado-nación fue el lugar donde convergían la economía, la política y la cultura; pero la globalización hace estallar los entrelazamientos:

la economía va a su ritmo, que es a la velocidad instantánea del flujo de capitales especulativos de un extremo del mundo al otro buscando dónde ganar más. Pero la política tiene que lidiar con un Estado menos regulador. Y en la Unión Europea el lugar de la política solamente es el Estado; hay que dejarle el resto al mercado. Seguimos diseñando políticas nacionales pero vemos lo que pasa, y es que ni siquiera la Unión Europea es capaz de superar la contradicción con el Estado-nación.

Lo que ha entrado en crisis no es sólo la figura en que convergen economía, política y cultura sino la sociedad que habita un Estado-nación desvertebrado. Al Estado lo desvertebra el mercado, por un lado, y lo desvertebra la nación, por el otro, porque la nación se siente y se sabe cada día más heterogénea. Tanto México como Colombia son países pluriétnicos y multiculturales. La noción de cultura es otra cosa: al menos se admite que no hay una sola forma de ser mexicano o de ser colombiano. Se ha terminado el monoteísmo nacional de la cultura. Hay diversas maneras de ser colombiano y hay diversas maneras de ser mexicano. Roger Bartra lo ha dicho con una hermosa frase: "Ser mexicano es un hecho de ciudadanía, ser nacionalista es una ideología". Lo que entra en crisis es la nación que legitimaba el Estado y aparece la heterogeneidad reclamando su propia historia, el derecho a su memoria, el derecho a su territorio, el derecho a sus instituciones. Pero, sobre todo, el derecho a su memoria, a su cultura. No se trata exclusivamente de culturas indígenas, sino también de culturas regionales, de hablas regionales. Esa riqueza, pues, es otra manera de ver el mundo. Y, como dijo Wittgenstein, "los límites de mi mundo son los límites de mi lenguaje". Entonces es por arriba el mercado el que desvertebra el Estado, y es desde dentro que la nación estalla porque las mujeres quieren tener su propia historia ya que no estuvieron en la historia nacional. Lo que habíamos tenido era una historia de héroes, que era lo más lejano a una historia de vida cotidiana, que era justamente el mundo de las mujeres, porque la separación entre lo público y lo privado significó eso: lo público era lo de los machos y era la política, y las mujeres estaban en lo doméstico. Estalla el Estado y estalla la nación. Estalla la cultura nacional.

Y estallan las fronteras, porque el mercado las estalló. Esto significa que hoy todas las culturas, cualquier cultura, están expuestas a otras culturas; incluso las culturas nómadas de la Amazonia están expuestas a los turistas ecológicos, los que quieren y respetan al otro.

Resulta que hay turistas ecológicos que mueren a manos de los indígenas nómadas porque les han dejado *restos* que les molestan, y porque les invaden sus espacios, y por eso los matan. Es decir, hasta los nómadas de la Amazonia se sienten expuestos al peligro que representan otras culturas.

Cuando usamos la palabra *comunicación* para hablar de relaciones entre las culturas del país creo que lo único que decimos es que estamos expuestos a todas sus culturas. Pero las culturas han vivido sólo así: expuestas a las otras culturas. De la comunicación entre culturas no puede hablarse, pues lo que se nombra es un añadido. En el origen de la cultura los antropólogos descubren la exogamia; había que romper la mortífera endogamia, había que traer mujeres de otras tribus. Sin intercambio no hay cultura; una cultura que se encierra se suicida. Las culturas, como los seres humanos, han vivido del intercambio. Por supuesto, si toda la relación entre personas es conflictiva, toda la relación entre culturas es asimétrica, es ocasión de dominio, es conflictiva, es violenta y se trata de una violencia que no se puede idealizar por ningún lado, porque está ahí, está en la relación con el otro. No es una violencia que se inventa el otro, es una violencia que emerge de las tensiones que crea la convivencia. No hay diferencia que no sea ocasión de dominio; lo ha sido así a lo largo de toda la historia humana.

Y, sin embargo, asistimos a un nuevo modo de relación entre culturas, a una interculturalidad que no proviene de los investigadores ni de los antropólogos sino que viene dada por el movimiento de ruptura de fronteras para que circulen los capitales, las mercancías, e incluso las ideas y las imágenes, pero las que lo tienen más difícil son las personas. Una antropóloga que trabajaba en el Ministerio de Cultura en Colombia fue la que logró, no sólo física sino culturalmente, que los indígenas tuvieran emisoras de radio. Y cuando hizo la primera encuesta acerca de los programas que habían *bajado* por radio de otros países, resultó que el programa que más habían disfrutado los indígenas, de todas las regiones de Colombia, fue un programa de rock hecho por una ONG, mundialmente famosa, que es *La Tribu* de Buenos Aires, una ONG que tiene muchas cosas; entre otras, una emisora de radio muy potente. Y se trataba de un programa de rock, claramente urbano. No sobra advertir que todas las emisoras de radio indígenas estaban en manos de los más jóvenes, y que la radio se había convertido en un ingrediente de debates internos en las

comunidades. Pero lo imprescindible es que al escoger ese programa lo que era intervenido sin duda era la estrecha idea de que los indígenas habitan únicamente su folclor, o esa la *visión folclórica* de la vida de los indígenas de Colombia. Los indígenas hoy saben que si quieren tener futuro tienen que negociar con el presente. Si hay un hecho poderoso hoy en América Latina es que los indígenas, sin dejar de luchar por sus tierras, están luchando por ser un actor político en la construcción del país, de la nación. De los zapatistas a la Conaie de Ecuador, y a los mapuches de Chile, cuyos jefes están hoy en la cárcel, nuestra jurisprudencia ha encontrado demasiados obstáculos para lograr pensar el sentido de lo igual en el mundo, que durante siglos no concernía mínimamente a la mayoría de la gente. Entonces las relaciones entre culturas no son las que eran y aquí empieza a jugar una intuición maravillosa que tuvo Walter Benjamin viendo a las masas urbanas en París en los años treinta. Dijo: "Algo nuevo está sintiendo la mayoría de la gente", o sea, lo que él llamó el *sensorium* colectivo está cambiando (Benjamin, 1989) y lo traduce como el sentido para lo igual en el mundo, que durante siglos no concernía mínimamente a la mayoría de la gente; había empezado a sentirse como un derecho vital de las mayorías, de la masa.

Al estar expuestas unas culturas a las otras y al comenzar a ver cómo fue el cine entonces, internet hoy es algo que va en la línea. Internet hoy nació de los anarquistas, no del Pentágono, nació en Berkley, como ha escrito Castells, nació de los *hippies* de Berkley, fue una relación entre universidades, fue una relación entre ciudadanos. No es que no tuviera que ver con los proyectos del Pentágono, pero se adelantaron e iban por otro lado y lo que crearon fue algo que ahora el mercado y el Estado quieren controlar. Por supuesto, es imposible permitir que todos se sientan con derecho a todo. Benjamin escribió en los treinta, cuando ya la gente se sentía con derecho al arte y por eso inventaron el cine que era su arte. Entonces un crítico famoso le preguntó a Benjamin si creía que algún día el cine llegaría a ser arte, a lo que Benjamin respondió: "¿Usted tiene idea de qué será el arte después del cine?" Termino con una reveladora idea de Giacomo Marramao que nos aproxima a la contradictoria composición de lo global: "La persistencia de estratos profundos de la memoria colectiva sacados a la superficie por las bruscas alteraciones del tejido social que la propia aceleración modernizadora comporta" (Marramao, 1988, p. 60).

LA EXPERIENCIA Y LAS TRAMPAS DEL *VER CON LOS OTROS*

El profesor aymara Walter Gutiérrez, funcionario indígena de la educación en Bolivia, señaló lo siguiente ante un grupo internacional de investigadores de educación reunidos en un tradicional seminario académico: "Aquí [en Bolivia] se crea haciendo, no discursando [...] tenemos conocimiento, no sólo saberes. Pensamos, no sólo tenemos testimonios [...] y no sólo pensamos en indígenas, pensamos en ustedes también".

El profesor pone en duda la forma de hacer ciencia, sus fines, y la discriminación de las voces indígenas. Aquí ratificamos su denuncia: pocas veces se escucha su voz, se les considera informantes o se interpretan sus respuestas y se seleccionan y adaptan las pertinentes para el estudio por realizar.

Toda metodología depende de sus reglas de producción de verdad que a su vez gobiernan la relación entre la evidencia empírica y la construcción del conocimiento. De esta manera, toda metodología tiene consecuencias *políticas*, *epistemológicas* y *prácticas*. En los tres planos hay discursos de validación del conocimiento y trampas que construyen su hegemonía. Es una tarea imposible separar los tres planos íntimamente relacionados en la investigación, así que sólo con fines expositivos concluimos con las tres categorías.

Trampas políticas

De acuerdo a Rancière, lo político es el encuentro entre dos procesos: las políticas legítimas que distribuyen jerárquicamente los lugares y las funciones de todos los sujetos, y las políticas emancipativas, guiadas por el supuesto de que todos somos iguales. En el caso de la investigación, el encuentro se da entre las políticas legítimas de la investigación que nombran formalmente a los "investigadores" y el saber propio de los otros, considerado no apto para construir conocimiento científico. De esta manera, el impacto político de la práctica investigativa se da en el espacio de la construcción del conocimiento, ya sea imponiendo las reglas legítimas de su operación y los resultados obtenidos o, como aquí se propone, desde la construcción horizontal entre investigadores e investigados.

Este libro, si bien coincide con la antropología en el interés por conocer al otro, difiere en el objetivo de la investigación y los métodos para hacerlo. El punto de partida tiene que ver con *encontrar mejores formas de vivir juntos a partir de la expresión de la diversidad en términos de igualdad*. En otras palabras, estudiamos con los otros desde una reflexión política.

En cuanto al interés de vivir mejor en el espacio público, también nos distanciamos de los multiculturalistas y de las perspectivas interculturales cuando ponen la diversidad en el centro de la discusión y no las relaciones de poder entre ellas. En ciertos casos se encuentran las desigualdades pero sin que la trama de la investigación asuma los conflictos que les plantea esa diversidad. Por otro lado, aun colocando las culturas como centro, los otros permanecen confrontados con la cultura de los investigadores hasta el punto de excluirlos del debate público.

Construir conocimiento significa esbozar un camino hacia el conocimiento mutuo con el fin de encontrar mejores formas de vivir juntos. A partir de Benjamin planteamos que el investigador (y el investigado), que trabajan con la perspectiva del productor de conocimiento, nunca regresan al mismo lugar, sino que se colocan en otro sitio desde el cual ejercen su nueva mirada.

Ahora bien, cuando se instaura la igualdad entre todos los participantes del proceso de la investigación hay riesgos y el desenlace no se puede predecir. En la investigación horizontal, como en el espacio público, para poder tejer diferentes y nuevas relaciones entre las personas se tiene que renunciar a un destino final pronosticado desde el inicio. Lo que constituye un verdadero espacio investigativo, a diferencia del "protocolo de investigación" que prevé los resultados porque los construye sobre caminos antes transitados, es conflictivo, extraño, nuevo, imprevisible.

Nuestra responsabilidad es sacudirnos las reglas hegemónicas que naturalizan las vías al conocimiento; en otras palabras, confrontar las prácticas metodológicas que no aporten nuevo conocimiento social. Estas nuevas metodologías tendrán que contemplar horizontalmente el diálogo entre las voces que poblamos el espacio público. Investigar, investigador, investigado, método, adquieren otro sentido cuando se trabaja en horizontalidad. Como meta nos guía la idea de Benjamin según la cual los conceptos que utilizamos "difieran de los más familiares en que resultan completamente inútiles a los propósitos del fascismo" (Benjamin, p. 24).

Trampas epistemológicas

Las técnicas pueden parecer a primera vista iguales o ser apropiadas en distintas circunstancias, pero la fundamentación epistemológica de la investigación determina la posibilidad de producir nuevo conocimiento. La epistemología no se reduce a la reflexión sobre el conocimiento ya construido, sino también sobre el proceso mismo. Por tanto, la ruptura epistemológica no sólo se aplica al sentido común sino también a las teorías aceptadas y legitimadas, que son otra forma de sentido común.

Cuanto más intocable es un campo de investigación, más difícil se hace encontrar contradicciones, nuevas prácticas, conocimientos discordantes. Sabemos que las fronteras disciplinarias defienden el tipo de evidencias que le pertenecen a cada disciplina. Después de todo, se piensa, un académico no puede ser experto en todas las áreas. Pero argumentos como éste, señala Buck-Morss, "son una manera de evadir la verdad incómoda de que, si a ciertas constelaciones de hechos se les permite entrar con profundidad suficiente a las conciencias académicas, amenazarían no sólo las narrativas veneradas, sino también las arraigadas disciplinas académicas que las producen (y reproducen)" (Buck-Morss, 2013, p. 47). No se diga cuando las voces de los otros también hablen en términos de igualdad y horizontalidad en la construcción de nuevo saber científico.

Si la cultura es lucha, como entendimos con Gramsci más arriba, la autonomía es el punto de llegada de la investigación y no el punto de partida. Las culturas no son previamente autónomas (esencias independientes, con historias inflexibles o prácticas normadas originarias) sino que buscan autonomía frente al otro con el que viven en conflicto en el espacio público. En otras palabras, no son autonomías indígenas esenciales que con "autorreflexividad" el investigador armónicamente integra a un sistema epistemológico occidental naturalizado. *Ver con los otros* se valida con evidencias del conflicto generador y el transitar al otro lado, con muestras de igualdad discursiva, del proceso de autonomía de la propia mirada y, finalmente, con la autoría de nuevo conocimiento construido con los otros.

Con Susan Buck-Morss termino: "No hay fin para este proyecto, sólo una infinitud de enlaces interconectados. Y si éstos han de ser conectados sin dominación alguna, entonces los enlaces deben ser laterales,

aditivos y sincréticos, en vez de sintéticos" (Buck-Morss, 2013, p. 207). En nuestro caso, la investigación con los otros debe considerar todos los eslabones posibles, conectados en un plano horizontal y en perpetua construcción.

Trampas de la práctica investigativa

Para las ciencias sociales el hecho de que el investigador, como ser humano y social, sea el sujeto de la investigación y sea también el objeto es el origen del problema central del quehacer científico social. Cuando se trabaja en diálogo horizontal, ese temor desaparece ya que ambos son investigadores y ambos son el objeto de estudio; mejor aún, el objeto de estudio es crear entre ambos un conocimiento generador de mejores relaciones sociales y políticas.

Las ciencias sociales, legitimadas por las instituciones académicas, parten de que

> la descentración, que es un requisito indispensable para la objetividad, es mucho más difícil de conseguir en caso de que el objeto esté formado por sujetos, y esto por dos razones, las dos bastante sistemáticas: la primera es que la frontera entre el sujeto egocéntrico y el sujeto epistémico es tanto menos clara cuanto que el yo del observador es parte integrante de los fenómenos que debería poder estudiar desde fuera. La segunda es que cuanto más "comprometido" está el observador y más valora los hechos que le interesan, más inclinado está a creer que los conoce intuitivamente y menos necesidad siente de acudir a técnicas objetivas [Mejía, Juárez y Comboni, 2010, p. 102].

Al introducir como punto de partida la naturaleza social de los sujetos, donde uno se construye frente al otro, ponemos en duda la posibilidad de conocer al otro sin su propia participación. En nuestra perspectiva, lo que se puede conocer es sólo lo que el otro desea que sea conocido. Por ello la importancia de construir situaciones horizontales durante la investigación donde ambas voces se expongan en un contexto discursivo equitativo. Sólo en esa confrontación horizontal —cuando otro se abre a percibir, a escudriñar mi vida, a conocer lo que me constituye y que yo

no alcanzo a ver, a la vez que yo me apropio de su *logos* y busco conocer quién es— se alcanza la empatía que constituye el ver con los otros produciendo conocimiento mutuo.

Muchos estudios llamados colaborativos o participativos se justifican con las aparentes necesidades de las comunidades en torno a educación, salud, contaminación, desarrollo económico y otras. La "demanda" explícita y la interpretación del investigador de lo que "realmente necesitan" pareciera mitigar la culpa por la violencia de la intervención.

Sin embargo, la demanda como encubridora de la intervención genera jerarquía en las relaciones: uno sabe, el otro no sabe. Aun en las investigaciones en las cuales se exploran "resultados conjuntos", "colaborativos" o "participativos", el mismo punto de partida aniquila ya la pretendida igualdad de los otros.

En mi experiencia con huicholes, relatada en páginas anteriores, aprendí que *ver con el otro* significa reconocer una distancia entre algo que ellos saben y yo no entiendo. Yo no esperaba encontrarme con 2 700 fotos tan desconcertantes para mí. Ninguna mostraba primeros planos, o detalles, ninguna mostraba la centralidad del sujeto; lo que había eran cerros y animales y cuerpos en planos siempre generales. Mientras a los jóvenes fotógrafos huicholes les parecían feas y desagradables las fotografías de arte que yo les mostraba por ser truncas y descontextualizadas, yo pensaba que las suyas carecían de interés por ser una cascada de imágenes en plano general que no mostraban los pormenores, ni dejaban ver gestos o detalles. En este ver con los otros ellos se descubrían modernos productores de fotos y yo me reconocía en la distancia entre sus fotografías y mi consumo habitual de detalles, cuerpos desmembrados, indígenas folclóricos. Juntos descubríamos el poder político de la foto; el reconocimiento mutuo a partir del nombre con el que cada quien desea ser nombrado en el espacio público.

No se trata de una estrategia antropológica más, donde se escucha al otro para interpretarlo, ni siquiera de pasar al otro lado por un momento y regresar al de origen sin ser tocado; tampoco se trata de "convertirme en uno de ellos". Escuchar, ver al otro, inclusive ser empático, si no me desestabiliza, no me transforma; mi conocimiento no deja de ser iterativo de lo mío. *Ver con los otros*, entender con los otros, exige dejarse tocar por los otros; cuando nuestra visión ha cambiado, significa nunca más ver lo mismo.

Ser "tocado" es una frase que ha sido banalizada como recurso retórico por muchas religiones modernas y se ha convertido en un significante para múltiples significados: fui tocado por el espíritu santo, me dejé tocar por el amor, me tocó un ángel de compasión... El referente es el evangelio de San Marcos donde el ciego Bartimeo pidió a Cristo poder ver "y Jesús respondió: anda, que tu fe te ha curado. Y de repente vio y le siguió por el camino" (10: 46-52). Esa misma capacidad de *ver con los otros* se refiere aquí a una transformación de la mirada política que se acerca a lo que Bolívar Echeverría llama "identidad evanescente", o por lo que Bauman en el epígrafe de este capítulo entiende por "ambigüedad". Dejar el propio narcisismo de lado para percibir la otredad desde su propio lado y la propia desde el lado del otro.

Para *ver con el otro* debo percibirlo como otro digno de reciprocidad, porque el Occidente lo ha visto siempre como un otro natural o como otro que es una desviación de sí mismo. Ni "conjurar su otredad", como llama Villoro al hecho de dominar su diferencia, ni tampoco nos referimos a las fisuras en algunas investigaciones que finalmente aceptan la igualdad del otro para convencerlo sin violencia, pero no se plantean poder ser convencidos por el otro.

Ser tocado significa ser estremecido, sufrir un escalofrío, ser arrastrado por el otro a su lado. La experiencia de estar del otro lado no es posible sin el otro. Ver con él, entender con él, construir con él. Yo tuve la suerte de pasar al otro lado de la mano de una comunidad de huicholes que con sus fotos me enseñaron que fotografiar, ver, verse y verme tiene diferentes sentidos.

Con *ver con el otro* nos referimos al tipo de experiencia que abre el acceso a la vida de los otros. Esa experiencia está ligada en un primer momento a la "iluminación profana" que hemos llamado "ser tocados", es decir, permitir que otro nos lleve a entender sus maneras de mirar. Para conseguir esta experiencia, la propia identidad debe ponerse en pausa y dejar que el otro la altere para empezar a sentir la hondura de su otredad.

El segundo momento no es inmediato; tarda en ser descifrado. La experiencia que se siente es compacta, densa, comprimida. Es "algo que me pasó", no "algo que pasó"; por lo tanto es necesario extender, desenrollar, entender. *Ver con los otros* tiene que ver con sentir y también con explicar.

BIBLIOGRAFÍA

Abraham, Pierre (coord.) (1974), "Le roman feuilleton", *Revue Europe, 42.*

Adorno, Theodor, y M. Horkheimer (1971), *Dialéctica del iluminismo,* Buenos Aires, Sur.

Anderson, Benedict (1983), *Imagined Communities: Reflexions on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso.

Angenot, Marc (1975), *Le roman populaire*, Montreal, Université Quebec.

Arendt, Hanna (1993), *La condición humana*, España, Paidós.

Arnheim, Rudolf (1998), *El poder del centro*, Madrid, Alianza.

Augé, Marc (1993), *Los "no lugares". Espacios del anonimato,* Barcelona, Gedisa.

Bajtín, Mijaíl (2003), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

——— (2005), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

Barlozzetti, Guido (ed.) (1986), *Il palinsesto: testo, apparati e géneri della televisione*, Milán, Franco Agnelli.

Barthes, Roland (1964), *Le degré zéro de l'écriture*, París, Gonthier.

——— (1995), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.

——— (1997), *S/Z*, México, Siglo XXI.

Bartra, Roger (1985), *La jaula de la melancolía*, México, Grijalbo.

Baudrillard, Jean (1985), *Las estrategias fatales,* Barcelona, Anagrama.

——— (1991), *La transparencia del mal*, Barcelona, Anagrama.

——— (2002), *La ilusión vital*, España, Siglo XXI.

Benjamin, Walter (1969), *Essais sur Bertolt Brecht*, París, Maspero.

——— (1973), "El narrador", *Revista de Occidente, 129*, p. 95.

Benjamin, Walter (2012), *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Buenos Aires, Ediciones Godot Argentina.

——— (1982), *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus.

Berger, John (1974), *Modos de ver*, Barcelona, G. Gili.

Bhabha, Homi (2003), "El entre-medio de la cultura", en S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.

Bissoondath, Neil (1994), *Selling Illusions: The Cult of Multiculturalism in Canada*, Estados Unidos, Penguin Books.

Bonfil Batalla, Guillermo (1993), "Nuestro patrimonio cultural: un laberinto de significados", en Enrique Florescano (comp.), *El patrimonio cultural de México*, México, CONCA/FCE.

Bourdieu, Pierre (1980), *La fotografía. Un arte intermedio*, México, Nueva Imagen.

——— (1990), *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.

Buck-Morss, Susan (2013), *Hegel, Haití y la historia universal*, México, FCE.

Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Cárdenas, Elisa (2005), "Repensar el norte: la Gran Chichimeca. Diálogo con Andrés Fábregas", *Takwá. Revista de Historia*, 5 (8), pp. 157-171.

Castells, Manuel (1997), *La era de la información*, vol. 1, Madrid, Alianza.

Catalá Domenech, Josep M. (coord.) (2001), *Imagen y conocimiento*, Barcelona, Analisi núm. 27.

Chartron, Ghislaine (1994), *Pour une nouvelle economie du savoir*, Rennes, Presses Universitaires.

Corona Berkin, Sarah (1989), *No sólo para envolver sirve el periódico*, Guadalajara, Terra Nova.

——— (2002), *Miradas entrevistas. Comunicación, fotografía y cultura huichol*, México, Universidad de Guadalajara.

——— (2007), *Entre voces... Fragmentos de educación "entre-cultural"*, México, Universidad de Guadalajara.

——— (2009), "Dibujar dioses en dos contextos comunicativos", *Comunicación y Sociedad*, *12*, pp. 15-31.

——— (2011a), "La fotografía de indígenas como patrimonio nacional. La fototeca del INI-CDI", en Guillermo de la Peña (coord.), *La antropología y el patrimonio cultural de México*, México, Conaculta.

Corona Berkin, Sarah (2011b), *Postales de la diferencia. La ciudad vista por fotógrafos wixáritari*, México, Culturas Populares/Conaculta.

——— (2013), "Libros para los wixáritari. Una historia de integración, exclusión y emancipación", *Comunicación y Sociedad*, *19*, pp. 11-39.

Corona Berkin, Sarah, y Olaf Kalmeier (coords.) (2012), *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, México, Gedisa.

Cruz, Manuel (2007), *Acerca de la dificultad de vivir juntos. La prioridad de la política sobre la historia*, Barcelona, Gedisa.

Debray, Régis (1992), *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós.

Derrida, Jaques, y Elizabeth Roudinesco (2002), *Y mañana qué...*, México, FCE.

Dietz, Gunther (2011), *Multiculturalismo, interculturalidad y diversidad en educación. Una aproximación antropológica*, México, FCE.

Echeverría, Bolívar (1997), "La identidad evanescente", en *Las ilusiones de la modernidad*, México, UNAM/El Equilibrista.

——— (2006), *Vuelta de siglo*, México, Era.

Echeverría, Javier (1994), *Telépolis*, Barcelona, Destino.

——— (1995), *Cosmopolitas domésticos*, Barcelona, Anagrama.

Eco, Umberto (1968), *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen.

——— (1985), *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Lumen.

Fabri, Paolo (1973), "Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malochio de la sociología", *Versus*, *5*.

Ferrer, Christian (1995), "Taenia saginata o el veneno en la red", *Nueva Sociedad*, *140*.

Ferreras, Juan Ignacio (1972), *La novela por entregas*, Madrid, Taurus.

Foucault, Michel (1966), *Les mots et les choses*, París, Gallimard.

——— (2010), *¿Qué es un autor?*, Buenos Aires, Literales.

Francastel, Pierre (1969), *La figura y el lugar*, Caracas, Monte Ávila.

Frye, Northrop (1989), *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila.

García Canclini, Néstor (1990), *Culturas híbridas*, México, Grijalbo.

——— (coord.) (1993), *El consumo cultural en México*, México, Conaculta.

——— (2004), *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Buenos Aires, Gedisa.

García Riera, Emilio (1974), *El cine y su público*, México, FCE.
Geertz, Clifford (1997), *El antropólogo como autor*, España, Paidós.
Giddens, Anthony (1993), *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza.
Giménez, Gilberto (1999), "La importancia estratégica de los estudios culturales en el campo de las ciencias sociales", en R. Reguillo y R. Fuentes (coords.), *Pensar las ciencias sociales hoy*, Guadalajara, ITESO.
Gombrich, Ernst (1993), *Lo que nos dice la imagen*, Bogotá, Norma.
——— (1987), *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza.
Gómez Lara, Horacio (2011), *Indígenas, mexicanos y rebeldes. Procesos educativos y resignificación de identidades en los Altos de Chiapas*, México, UNICACH/CESMECA/JP.
González Requena, Jesús (1986), *El espectáculo informativo*, Madrid, Akal.
Gosain, Juan (1988), "El vallenato, ese pedazo de vida", *Semana*, 10/12.
Gramsci, Antonio (1977), *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
Gruzinski, Serge (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, México, FCE.
Gubern, Román (1974), *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
——— (1985), *El simio informatizado*, Madrid, Fundesco.
——— (1986), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera*, Barcelona, G. Gili.
——— (1986), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama.
Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell.
Havelock, Eric A. (1963), *Preface to Plato*, Estados Unidos, Harvard University Press.
Heidegger, Martin (1997), "Lenguaje de tradición y lenguaje técnico", *Pensamientos sobre la técnica, 1*, pp. 10-21.
Instituto Nacional Indigenista (INI) (1988), *Instituto Nacional Indigenista. 40 años*, México, INI.
Jameson, Fredric (1992), *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós.
Juránkova, Magda (2007), "El perfil comunicativo de los huicholes que viven en la ciudad", *Comunicación y Sociedad, 7*, pp. 147-178.
Kundera, Milan (1994), *Los testamentos traicionados*, Barcelona, Tusquets.

Kuper, Adam (1999), *Culture. The Anthropologists' Account*, Cambridge, Harvard University Press.
La Ferla, Jorge (comp.) (2000), *De la pantalla al arte transgénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
Lafargue, Bernard (coord.) (2002), *Anges et chiméres du virtuel. Figures de l'art 6*, PUP.
Lascaut, Gilbert, *et al.* (1986), *Voir, entendre*, París, UGE-10/18.
Lenain, Thierry (coord.) (1997), *L'image. Deleuze, Foucault, Lyotard*, París, Vrin.
Leroi-Gourhan, André (1971), *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad Central.
Levin, David Michael (ed.) (1993), *Modernity and hegemony of vision*, Berkeley, University of California.
Lévy, Pierre (1990), *Les technologies de l'intelligence*, París, La Decouverte.
——— (1994), *L'intelligence colective. Pour une antropologie du cyberespace*, París, La Decouverte.
Lotman, Yuri (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
Lyotard, J. François (1984), *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra.
Luna Ruiz, Xilonen, Manuel Gameros Hidalgo Monroy y Neyra Alvarado Solís (2007), *60 años de memoria visual con los pueblos indígenas*, México, CDI.
Machado, Arlindo (1996), *Maquina e imaginario. O desafio das poéticas tecnologicas*, São Paulo, Edusp.
Marinas, José Miguel (1995), "La identidad contada", en *Destinos del relato al fin del milenio*, Valencia, Archivos de la Filmoteca.
——— (2004), *La razón biográfica. Ética y políticas de identidad*, Madrid, Biblioteca Nueva.
Marramao, Giacomo (1989), "Palabra clave 'metapolítica': más allá de los esquemas binarios", en *Razón, ética y política*, Barcelona, Anthropos.
Martín-Barbero, Jesús (1987), *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Gustavo Gili.
——— (1992), *Televisión y melodrama*, Bogotá, Tercer Mundo.
——— (1993), "La comunicación en las transformaciones del campo cultural", *Alteridades, 3* (5).
——— (2002), "La globalización en clave cultural: una mirada latino-

americana", *Globalisme et Pluralisme, Colloque International*, Montreal, 22-27 de abril.
Martín-Barbero, Jesús (2008), "De la experiencia al relato. Cartografías culturales y comunicativas de Latinoamérica", *Revista Anthropos*, 219.
Martín-Barbero, Jesús y Germán Rey (1999), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
Mejía, P., J. M. Juárez y S. Comboni (2010), *El Arte de Investigar*, México, UAM-X.
Merleau-Ponty, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, París, Gallimard.
——— (1964), *Le visible et l'invisible*, París, Gallimard.
——— (1966), *Sens et non sens*, París, Nagel.
Metz, Christian (1977), *Le signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, París, UGE.
Meyrowitz, Joshua (1995), *No Sense of Place*, Nueva York, Oxford University Press.
Mier, Raymundo (2002), "El acto antropológico: la intervención como extrañeza", *Tramas, 18-19*, pp. 13-50.
Mizuno, Noriko (2012), "Los procesos de negociación cultural en los trajes bordados huicholes", tesis de maestría en comunicación, Universidad de Guadalajara, México.
Mongin, Olivier (1994), "La democratie a l'utopie de la comunication", en *Face au scepticisme*, París, Hacchette.
Morin, Edgar (1962), *L'esprit du temps*, París, Grasset.
——— (1961), *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral.
——— (1964), *Las estrellas de cine*, Buenos Aires, Eudeba.
Morley, David (1992), *Television, Audiences and Culture Studies*, Londres, Rutledge.
Mouffe, Chantal (1999), *El retorno de lo político*, España, Paidós.
Negri, Toni y Michel Hardt (2005), *Multitud. Guía y democracia en la era del Imperio*, Barcelona, Debate.
Ochoa, Ana María (1998), "El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música", *Revista de Antropología, 15-16*.
——— (1998), "El vallenato y sus formas de narrar la nación", Proyecto de Investigación, Bogotá, ICANH.
Ong, Walter (1987), *Oralidad y escritura*, México, FCE.

Pagano, Cesar (1994), "Bombardeo de sones", *El Tiempo*, 12 de mayo, Bogotá.
Panofsky, Erwin (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza.
Paz, Octavio (1978), *El laberinto de la soledad*, México, FCE.
Peña, Guillermo de la, y Luis Vázquez León (coord.) (2002), *La antropología sociocultural en el México del milenio. Búsquedas, encuentros y transiciones*, México, INI/CONCA/FCE.
Pérez-Daniel, Rebeca (2012), "Entre voces: una metodología horizontal de autoría para el estudio de la comunicación entre-cultural", en Sarah Corona y Olaf Kalmeier (coords.), *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales*, México, Gedisa.
Peza, Carmen de la (coord.) (2008), *Comunidad y Desacuerdo*, México, Fundación Manuel Buendía/UAM-X.
Pignatari, Decio (1984), *Signagen da televisão*, São Paulo, Brasiliense.
Pratt, Mary Louise (1997), *Ojos imperiales*, Argentina, Universidad Nacional de Quilmes.
Rama, Ángel (1985), "La ciudad letrada", en R. Morse y J. E. Hardoy (eds.), *Cultura urbana latinoamericana*, Buenos Aires, CLACSO, pp. 11-38.
Ramírez Lamus, Sergio y Sonia Muñoz (1995), *Trayectos del consumo*, Cali, Univalle.
Rancière, Jacques (1995), "Politics, Identification and Subjectivization", en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Nueva York, Routledge.
——— (2000), *Le partage du sensible. Esthetique et politique*, París, La Fabrique.
Renaud, Alain (1990), *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra.
——— (1995), "L'image: de l'economie informationelle a la pensée visuelle", *Reseaux, 74*, p. 14.
Ruiz Mondragón, Laura, y Lorena Vargas Rojas (2003), *Centro de investigación, información y documentación de los pueblos indígenas en México. Guía general*, México, CDI/CIESAS.
Sacks, Oliver (1999), *La isla de los ciegos al color*, Barcelona, Anagrama.
Salvador, Agustín, y Sarah Corona, Berkin (2002), *Nuestro libro de la memoria y la escritura*, México, Universidad de Guadalajara.
Sánchez Biosca, Vicente (1995), *La cultura de la fragmentación*, Valencia, Filmoteca.

Sánchez Biosca, Vicente (1989), "Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico", *TELOS, 16.*

Sanjinés, Javier (2005), *El espejismo del mestizaje*, La Paz, IFES/Embajada de Francia/Investigación Estratégica en Bolivia.

Santos, Milton (1996), *A natureza do espaço*, São Paulo, Hucitec.

Sarlo, Beatriz (1985), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos.

——— (1993), "Zapping", en *Escenas de la vida postmoderna*, Buenos Aires, Ariel.

——— (1995), "L'image: de l'économie informationelle à la pensée visuelle", *Reseaux, 74.*

Sartori, Giovanni (1997), *Homo videns. Televisione e post-pensiero*, Roma, Laterza.

Scott, Joan W. (1995), "Multiculturalism and the Politics of Identity", en John Rajchman (ed.), *The Identity in Question*, Nueva York, Routledge.

Sennett, Richard (1980), "Lo que Tocqueville temía", en *Narcisismo y cultura moderna*, Barcelona, Kairos.

Silverston, Roger (1990), "De la sociología de la televisión a la sociología de la pantalla", *TELOS, 22.*

Sontag, Susan (2003), *Ante el dolor de los demás*, Madrid, Alfaguara.

Speed, Shannon (2006), *Bajo la lanza: lucha por la tierra e identidad comunitaria en Nicolás Ruíz*, Tuxtla Gutiérrez, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes.

Steiner, George (1992), *No castelo do Barba Azul. Algumas notas para a redefiniçao da cultura*, Lisboa, Antropos.

Taylor, Charles (1993), *El multiculturalismo y la política del reconocimiento*, México, FCE.

Tortel, Jean, *et al.* (1968), *Entretiens sur la paralittérature*, París, Plon.

Touraine, Alain (2006), "Las condiciones de la comunicación intercultural", en Daniel Gutiérrez Martínez (coord.), *Multiculturalismo. Desafíos y perspectivas*, México, UNAM/Siglo XXI/El Colegio de México.

Vattimo, Gianni (1990), *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós.

Vezzetti, Hugo (1993), "El sujeto psicológico en el universo massmediático", *Punto de Vista, 47.*

Vila, Pablo (1997), "Narrative Identities. The Employment of the Mexican on the US-Mexico Border", *The Sociological Quarterly, 38* (1).

Villoro, Luis (2006), *Estado plural, pluralidad de culturas*, México, Paidós/UNAM.

Virilio, Paul (1989), *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra.

Virilio, Paul (1989), *Esthétique de la disparition*, París, Galilée.

——— (1990), *Videoculturas del fin de siglo*, Madrid, Cátedra.

——— (1993), *L'art du moteur*, París, Galilée.

Williams, Raymond (1974), *Television, Technologie and Cultural Forms*, Londres, Fontana.



Preguntar qué hacen las personas con la televisión en vez de qué hace la televisión con las personas es una interrogante que resume la postura y los planteamientos de Jesús Martín-Barbero y Sarah Corona Berkin en esta obra. Ambos elaboran un estudio crítico y original sobre las dinámicas culturales subyacentes a las prácticas de comunicación visual, con el objetivo de identificar problemas como la exclusión social, la reproducción de estereotipos y la discriminación.

A partir de una perspectiva antropológica, este análisis debate acerca de la construcción de la imagen delimitada por el contexto cultural y la incidencia de este proceso en el lugar social de las personas. Asimismo, se cuestiona sobre las vías de comunicación con distintos grupos culturales y comparte propuestas para el desarrollo de una comunicación intercultural a través de la comprensión de la figura del otro.

www.fondodeculturaeconomica.com

ISBN 978-607-16-5034-4

9 786071 650344