

Convivencia, conflicto y transformación de la mirada. Pensar una Antropología de la imagen¹.

Luego de bosquejar algunos problemas en la definición del concepto “imagen”, en este texto se hace un recorrido histórico por las distintas disciplinas y planteamientos teóricos que presentan como tema central a las imágenes, para concentrarnos en el caso de la antropología, donde nos preguntamos sobre la posibilidad de construir una antropología de la imagen, cuyo eje de análisis es el concepto de “mirada”, muy cercana a la antropología visual o a la llamada ciencia de la imagen (*bildwissenschaft*), proveniente de la historia del arte. Al final, se revisa un conflicto de miradas en el universo de imágenes *wixarikas* (huicholas), donde buscamos ubicar prácticamente las posibilidades de la antropología de la imagen.

Palabras Clave: Imagen, antropología visual, antropología de la imagen, mirada, *nierika*.

Autor:

Paulo César Correa Valdivia

Maestro en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

e-mail: yopeco@gmail.com

Recibido: 6 de abril 2015 **Aceptado:** 19 de mayo 2015

Coexistence, conflict and transformation of the gaze. Think an anthropology of the image.

After sketching some problems in the definition of “image”, in this text we make a historical journey through the different disciplines and theoretical approaches that have images as a central theme, to focus on the case in anthropology, where we ask for the possibility of constructing an anthropology of the image, whose axis of analysis is the concept of “gaze”, very close to visual anthropology or to the science of the image (*bildwissenschaft*), from the history of art. In the end, a conflict of gazes in the universe of *wixarika* images (huichol) is reviewed, where we try to establish practically the possibilities of an anthropology of the image.

Keywords: Image, visual anthropology, anthropology of the image, gaze, *nierika*.

Author:

Paulo César Correa Valdivia

Maestro en Antropología Social por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.

e-mail: yopeco@gmail.com

Received: April 6th, 2015 **Accepted:** May 19th, 2015

*Me miro en lo que miro, es mi creación esto que veo...
me mira lo que miro, soy la creación de lo que veo.*

Octavio Paz

El ser humano es imagen. En las imágenes se manifiesta y deposita su ser. Las imágenes han estado presentes desde el origen de la humanidad porque constituyeron sus primeras manifestaciones. Existen imágenes de todo tipo y su función es enorme. Hablan a los hombres y fundamentan el orden del cosmos. Existen como representantes de los dioses, como objetos sagrados a los que se les atribuye vida y como referentes de la belleza. Algunas imágenes están fuera de nosotros, en el mundo, en infinidad de soportes, y otras se gestan en nuestros sueños, fantasías e imaginación. Las imágenes no sólo reemplazan el recuerdo o apelan a la memoria, están estrechamente vinculadas con el lenguaje, pues las imágenes evocan palabras y las palabras evocan imágenes. Éstas, incluso, fungieron como formas primordiales de comunicación dentro de algunas culturas como las mesoamericanas².

Frente a las imágenes los seres se consuelan, piden la lluvia o perdón, emprenden largos viajes para llegar hasta ellas, participan en luchas ideológicas y salivan, se excitan o reprimen sexualmente. Aunque también hay imágenes que ponen la carne de gallina, que hacen temblar o llorar; a las que no se les puede ver pues producen náuseas, terror o abyección. Las imágenes, a su vez, llegan a ser destruidas o suplantadas, pues se cree que tienen poder, o que están vivas.

En las imágenes buscamos respuestas, observamos modos de vida y órdenes simbólicos, pero su definición y clasificación son complejas por las acepciones tan amplias que concita.

Desde hace varias décadas, la necesidad de enmarcar el tema de manera más amplia, y de definir la posibilidad de encontrar una materia adecuada a la que le correspondería el estudio de las imágenes, que en la actualidad no existe, ha abierto un interesante debate teórico que traspasa el campo de las disciplinas. Abordaremos aquí de manera breve algunas de las discusiones más importantes, para después mostrar cómo desde la antropología se podría abordar el problema de las imágenes.

W. J. T. Mitchell, en su artículo “¿Qué es una imagen?”, nos dice que el lenguaje y las imágenes ya no son más ese *perfecto y transparente medio* a través del cual la realidad puede ser representada (Mitchell, 1984: 305)³. Al tratar de obtener un panorama general del fenómeno de las imágenes, agrega, dos cosas llaman la atención:

*“La primera es simplemente la increíble variedad de cosas que tienen este nombre [La segunda] es que llamar a todas estas cosas con el nombre de **imagen** no necesariamente significa que todas ellas tienen algo en común. Puede que sea mejor comenzar por pensar en las imágenes como una extensa familia que ha migrado en el tiempo y el espacio y sufrido mutaciones profundas en el proceso”* (Mitchell, 1984: 504-505, trad. del autor).

Y para eso, nos presenta un árbol que agrupa y categoriza a las imágenes en cinco grandes ramas:

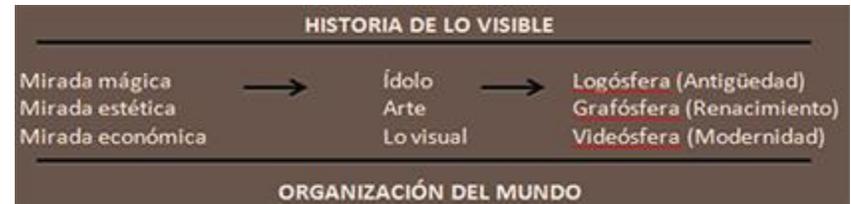
IMÁGENES				
GRÁFICAS	ÓPTICAS	PERCEPTUALES	MENTALES	VERBALES
Pinturas/Fotos Estatuas Diseños Arquitecturas	Espejos Proyecciones	Datos sensoriales "Especies" ⁴ Apariencias	Sueños Memorias Ideas Fantasmata ⁵	Metáforas Descripciones Escritura

Para cada tipo de imagen han existido diversas disciplinas intelectuales que las han tomado como materia de análisis. Pese a que no es exhaustivo, de acuerdo con sus materias de estudio el árbol se vería de la siguiente manera:

IMÁGENES Filosofía Teología				
GRÁFICAS	ÓPTICAS	PERCEPTUALES	MENTALES	VERBALES
Historia del arte	Física	Fisiología Neurología Psicología Historia del arte Óptica Filosofía Crítica literaria	Psicología Epistemología	Crítica Literaria

Presidiendo todos estos tipos de imágenes, Mitchell localiza el concepto general de imagen, fenómeno cuyo más adecuado discurso institucional, nos dice, ha sido tratado por la filosofía y la teología (Mitchell, 1984: 505). Sin embargo, la definición y el significado del concepto de imagen han variado con el tiempo.

Haciendo un corte histórico, en su Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente, Régis Debray nos dice que la evolución de las técnicas y de las creencias conduce a señalar tres grandes momentos de la historia de lo visible (en Occidente): la mirada mágica, la mirada estética y la mirada económica. La primera, nos dice, "suscitó el ídolo, la segunda el arte, la tercera lo visual. Más que visiones, ahí hay organizaciones del mundo"(Debray, 1994: 39). En cada uno de estos momentos se conceptualizó a las imágenes y se definieron sus funciones de manera particular.



En la Antigüedad, la imagen proviene literalmente de ultratumba. Las etimologías de algunas palabras vinculadas con la imagen pueden darnos cierta claridad en este sentido⁶.

La mayoría de las imágenes más antiguas que conocemos hasta ahora “no se ofrecían a la mirada de los vivos. No eran amontonadas en el fondo de túmulos, pirámides o fosas para que sirvieran de ornamento, sino para que prestaran servicio” (Debray, 1994: 20): debían ayudar a los difuntos a proseguir sus actividades normales y debían salvar a los vivos del temor del absoluto (Debray, 1994: 21)⁷. La imagen primitiva tenía pues una función conciliadora, protectora; mediaba y sosegaba el terror entre los vivos y los muertos, entre los humanos y los dioses; entre una comunidad y una cosmogonía; era útil, operativa; un medio de supervivencia: defendía, curaba, aliviaba, porque hacía presente lo ausente. La imagen “atestiguaría entonces el triunfo de la vida, pero un triunfo sobre la muerte y merecido por ella” (Debray, 1994: 22). Al hombre de Occidente, continúa Debray, “lo mejor le llega por su conversión en imagen, pues su imagen es su mejor parte: su yo inmunizado, puesto en lugar seguro. Por ella, el vivo se impone al muerto” (Debray, 1994: 23)⁸. La función de la imagen antigua no era entonces simplemente evocar sino reemplazar, sustituir; y estuvo siempre dominada por el poder de la divinidad. Como si la imagen estuviera ahí, nos dice Debray, “para cubrir una carencia, aliviar una pena” (Debray, 1994: 34).

A partir del Renacimiento, esta primera idea de imagen como terror domesticado, dejó de serle útil a los hombres pues “se convirtió en calco de lo real y, finalmente, en decoración social” (Debray, 1994: 140). Ya la imagen no importaba por su poder de mantener un trozo de vida del ser vivo o del dios, sino por los adornos que rodeaban a sus reliquias, es decir, por su esteticismo: “La tibia o la víscera disecada del santo y mártir local reclama el relicario; por lo tanto, el oratorio o el santuario; por lo tanto, la peregrinación y todo lo que viene después: el exvoto de oro, el retablo, el díptico, el fresco y, por último, el cuadro.

Así se pasa, sin que nadie se dé cuenta, del amor de los huesos al amor del arte; de los restos a la reliquia, y de ésta a la obra de arte” (Debray, 1994: 26).

Para estudiar las imágenes de esta nueva era, se fue gestando una disciplina, la historia del arte, que hizo suyo el campo de las imágenes bajo dos premisas fundamentales: por una parte, la producción y el consumo, y por otra, el tráfico de obras de arte en las distintas sociedades. Estas tareas, nos dice David Freedberg, “están relacionadas con el principio de la estética, la función y el uso dados a las obras de arte, así como la relación que se establece entre las obras de arte y las imágenes que circulan dentro de una sociedad, o bien, entre las que provienen de fuera” (Freedberg, 2013: 30). Sin embargo, reprocha, llama poderosamente la atención “el gran número de imágenes y obras que no pueden ser clasificadas como arte” (Freedberg, 2013: 30). Dicha selección, cuyo tamiz es sólo aquello que puede ser bello, ha relegado al olvido al resto de imágenes que los hombres crean, usan, con las que conviven y con las que se relacionan día con día, de muy diversas maneras.

Ante este hecho, algunos autores han planteado que la historia del arte no es suficiente para estudiar a las imágenes como una totalidad, y por lo tanto han determinado su muerte, o por lo menos, su límite. La noción de arte, explica Debray, apareció arrastrada por la idea, absolutamente nueva, de progreso (Debray, 1994: 131). Pero las imágenes no se pueden estudiar sólo históricamente, critica Hans Belting, pues nada asegura que se pueda trazar una “linealidad” y una “progresión” en ellas (Belting, 2007: 7-8). En las imágenes, de manera general, no hay evolución, mejoría o perfección; hay reflejo, eficacia, revolución:

“El estudio de las metamorfosis de lo visible supone un punto fijo en su fase inicial. La imagen sigue siendo a lo largo de los siglos (salvo destrucción material), y en todas las latitudes, lo que era. La “obra de arte” de un día no lo era a la víspera, y será descalificada al día siguiente” (Debray, 1994: 36-37).

La cuestión de las imágenes, sigue Belting, *“demuele las fronteras que delimitan las épocas y las culturas, pues sólo pueden encontrar respuestas más allá de esas fronteras. Las imágenes poseen ciertamente una forma temporal en los medios y en las técnicas históricas, y no obstante son traídas a la discusión por temas que están más allá del tiempo” (Belting, 2007: 30);* o como piensa Freedberg, por las respuestas que suscitan entre sus espectadores: la historia del arte, nos dice, no se ha interesado *“por las pruebas extraordinariamente abundantes que informan sobre los modos en que la gente de todas las clases y culturas ha respondido a las imágenes” (Freedberg, 2011: 11).* Hay una “historia del arte”, abunda Debray, pero el arte en nosotros no tiene historia (Debray, 1994: 36):

“[...] una historia de los usos y las sociabilidades de la mirada debería poder visitar de nuevo, con provecho, la historia del arte. La mirada ritual no es la mirada conmemorativa o familiar, que no es la de fuero privado que nosotros practicamos, por ejemplo, al hojear en casa un álbum de reproducciones. Pero las culturas de la mirada, a su vez, no son independientes de las revoluciones técnicas que vienen a modificar en cada época el formato, los materiales, la cantidad de imágenes de que una sociedad se debe hacer cargo” (Debray, 1994: 38).

La historia del arte, concluye Debray, *“debe desaparecer ante la historia de lo que la ha hecho posible: la mirada que ponemos en las cosas que representan otras cosas” (Debray, 1994: 15).* Para estudiar las imágenes hay que estudiar, pues, las miradas.

Una rama alemana de innovadores historiadores del arte como Gottfried Boehm, Horst Bredekamp y Hans Belting, entre otros, seguidores de Aby Warburg, han establecido la posibilidad de concebir una ciencia de la imagen o *Bildwissenschaft*. Como figura clave en la reforma de la historia del arte, a la cual prefirió llamar historia cultural, Warburg *“construyó la base de lo que llamó Bildwissenschaft. Aunque no dejó una estricta metodología de la investigación sobre la imagen, descubrió su potencial epistemológico en el cual no importaba si era obra de arte o documento visual de amplia circulación” (Mc Phail, 2013: 15).* Esta ciencia de la imagen se basa en la palabra *Bild*, que en alemán significa *“imagen al mismo tiempo que cuadro, pintura, dibujo, fotografía, ilustración, idea, metáfora. Como puede apreciarse, Bild combina en una misma palabra la noción de imagen en su sentido abstracto e inmaterial, la imagen mental, la imagen verbal y la imagen materializada en un medio, asociada a un soporte material” (Mc Phail, 2013: 92),* por lo cual la ciencia de la imagen abarcaría y estudiaría la mayoría de los tipos de imágenes. Las cuestiones que configuraron el estudio de la ciencia de la imagen como ciencia en formación, nos dice Elsie Mc Phail, *“fueron en primer lugar la necesaria interdiscipliniedad en el estudio de la imagen y en segundo, la tarea de demostrar las posibilidades cognitivas antes subvaluadas, presentes en las representaciones no verbales” (Mc Phail, 2013: 90-91).*

Se suma a esta cadena de disquisiciones sobre la imagen, un interesante mapeo de los abordajes semánticos de lo visual, donde la clave para estudiar a las imágenes es su significado. Diego Lizarazo traza un camino que habremos de revisar en otro momento: la teoría sobre el sentido de las imágenes, nos dice, “*se ha abordado en la confluencia de disciplinas diversas: la semiología (Eco, Lotman, Barthes), los estudios cinematográficos (Metz, Aumont, Casetti), la iconología (Panofsky, Hammon, Schapiro), la psicología de la percepción visual (Brigard, Turner, Whittaker)*”(Lizarazo, 2007b: 9).

La imagen vista por la antropología

Las imágenes siempre han formado parte de las diversas manifestaciones de los pueblos, y los antropólogos las han estudiado como tales⁹. Sin embargo, durante mucho tiempo la antropología formal no se ocupó de manera frontal por el tema de las imágenes, pues en la reflexión sólo llegó a considerarlas documentos útiles para entender la cultura, hecho sin duda importante, pero el fenómeno en sí mismo no le pareció antropológico. Lo mismo sucedió con los inventos de captura de imágenes como la fotografía y el cine. Luego de las entusiastas experiencias fílmicas de varios antropólogos como el pionero Alfred Haddon¹⁰, Baldwin Spencer, Bronislaw Malinowski o Franz Boas, quienes tenían la firme creencia en el valor de la cámara como un medio objetivo de documentación visual, el impulso no fue compartido por las generaciones siguientes, pues los paradigmas teóricos dominantes en la antropología de los primeros tres cuartos del siglo XX sólo consideraron al cine como un simple instrumento de recolección de datos. Paul Henley hace un interesante recorrido por estas transformaciones teóricas.

Para inicios de siglo, nos dice, el énfasis antropológico se centraba en la recolección de datos, el salvamento de la etnografía y el método científico.

Domina el interés por las expresiones materiales de la cultura. Para este momento, el cine y la fotografía son vistos como simples aparatos (Henley, 2001: 21).

A partir de 1920 disminuye el impulso generado por la novedad del cinematógrafo, pero también hay un notorio alejamiento en la presentación de extensos fajos de datos etnográficos en los documentos antropológicos, priorizándose la discusión más teórica. En esta década los temas que interesan a la antropología son los rasgos psicologistas y las abstracciones sociológicas, para los cuales también se usó la cámara de cine sin mucho éxito (Henley, 2001: 22).

Es en los años 40 cuando la antropóloga estadounidense Margaret Mead, después de haber participado también en algunas experiencias cinematográficas junto a Gregory Bateson, propuso el término antropología visual “*para referirse a la fotografía y el cine como herramientas de investigación antropológica*” (Novelo, 2011: 15 n. 10).

Después de la segunda gran guerra, continúa Henley, los principales paradigmas teóricos como el funcionalismo, el estructuralismo, el marxismo o la sociobiología, tenían como principios generales la abstracción y la generalización, planteamientos que chocaban con el cine pues su naturaleza es determinadamente concreta y particular (Henley, 2001: 24).

En 1970, mientras Mead insistía en seguir considerando a la cámara únicamente como un dispositivo para registrar datos (Mead, 1995: 3-10), comienza una fuerte influencia en las películas etnográficas por el grupo de corrientes cinematográficas conocidas como “observantes” (*cinema vérité*, cine directo, cine observacional, cine participativo, etc.) que, luego de la primacía de la fenomenología y del clima interpretativo de la década de 1980, sentará las bases para que a comienzos del siglo XXI la teoría antropológica comulgue teóricamente con las características fundamentales del cine: lo concreto y lo particular (Henley, 2001: 25) tomando como eje común el método de observación participante:

“Los paralelos entre las estrategias del cine observacional y los métodos de la investigación de campo antropológica sugieren que este enfoque para producir cine es particularmente adecuado en la investigación etnográfica [...] el cine observacional y los métodos de la investigación de campo antropológica implican una mezcla juiciosa de observación y participación. Tanto los antropólogos como los cineastas observacionales varían en la importancia relativa que le dan a la participación por un lado y a la observación por el otro. Pero sea cual sea la mezcla exacta, hay una creencia común de que el entendimiento se debe lograr a través de un proceso gradual de descubrimiento; esto es, a través de comprometerse con las vidas cotidianas de los sujetos” (Henley, 2001: 29).

Antonio Ziri6n afina esta idea al argumentar que la antropología visual debe verse como un aut6ntico veh6culo de conocimiento: *“la imagen no es 6nicamente un instrumento para la documentaci6n etnogr6fica, sino un aut6ntico veh6culo de conocimiento, representa una forma distinta de observar, de abordar y analizar la cultura y la sociedad”* (Ziri6n, 2015: 4-5)¹¹.

Para ser un veh6culo de conocimiento, la antropología no s6lo deber6a estudiar las im6genes producidas por estos y otros aparatos de visi6n, tambi6n deber6a revisar el largo etc6tera que constituye el universo al que le podemos llamar imagen. En este sentido, la antropología visual, nos dice Jay Ruby, no es un campo que haya desarrollado una definici6n unificada:

“De hecho, existen tres posiciones que en cierto grado se superponen y al mismo tiempo compiten entre s6. Por un lado est6 la antropología visual que se concentra principalmente en la producci6n de films etnogr6ficos y su uso educativo. Hay otra antropología visual orientada al estudio de los medios de comunicaci6n gr6fica, por lo general televisi6n y cine. Por 6ltimo, est6 la antropología visual de la comunicaci6n. Esta ser6a la versi6n m6s ambiciosa. Abarca el estudio antropol6gico de todas las formas visuales y gr6ficas de la cultura, as6 como tambi6n la producci6n de material visual con una intenci6n antropol6gica. Yo he sido un abogado de esta 6ltima definici6n” (Ruby, 2007: 1)¹².

Este 6ltimo tipo de antropología visual –la antropología visual de la comunicaci6n–, junto con la ciencia de la imagen, se acerca en mucho a lo que nosotros seguimos como antropología de la imagen. Quiz6 estamos hablando de la misma materia. En la actualidad existen los argumentos necesarios para delimitar el campo de acci6n de una antropología de la imagen, pues las im6genes son manifestaciones exclusivas de los seres humanos y por lo tanto, se enmarcan como productos culturales, determinados en el tiempo y el espacio, m6s all6 de sus valores est6ticos¹³.

Coincidimos con autores como Belting quien fundamenta que desde la antropología puede estudiarse la imagen, pues la perspectiva antropológica, nos dice, fija su atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distinto al de las técnicas de la imagen y su historia (Belting, 2007: 10). Para el autor, el discurso de la antropología no se restringe a un tema determinado, sino que expresa el anhelo de una comprensión abierta, interdisciplinaria de la imagen. La percepción, sigue Belting, es evidentemente, una operación analítica con la que captamos datos y estímulos visuales, pero desemboca en una síntesis, y sólo en ésta surge la imagen como *forma*. Al ser más que un producto de la percepción, la imagen se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior, explica, puede entenderse como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes, sean del tipo que sean (Belting, 2007: 14). La experiencia medial con imágenes es un ejercicio cultural, y por ello se fundamenta no sólo en el conocimiento técnico, sino en el consenso y en la autoridad (Belting, 2007: 73). Para los fines de una investigación antropológica que resulte relevante, es preciso mantener la atención entre las imágenes simbólicas de una praxis colectiva y las imágenes personales (Belting, 2007: 75), pues aún en la actualidad, las imágenes *de los otros* se tratan como imágenes de un tipo distinto, por lo que quedan excluidas del propio discurso sobre la imagen (Belting, 2007: 68).

La importancia en el estudio de las imágenes, como hemos tratado de señalar, radica en que para existir, necesitan ser miradas. Una imagen no existe sin la mirada que la mira.

El hombre ha necesitado mirarse en sus imágenes porque a través de la imagen que crea de sí mismo, y del mundo, se comprende. La visión humana, aclara Lizarazo en su *Hermenéutica de las imágenes*,

"[...] no se reduce a un proceso neurológico causal iniciado con el haz de luz en la retina y concluido con el acceso de información al córtex; obviamente, dicho proceso requiere unas condiciones biológicas, pero sobre ellas se produce el fenómeno cultural del mirar [...] Nuestra visión es así una construcción histórica creada y transformada por nuestros propios dispositivos de representación. Para empezar no miramos cualquier cosa, decidimos (consciente o implícitamente) qué mirar. Ver no es una cuestión pasiva, es una actividad. Si nuestra visión se funda en principios biológicos y naturales, nuestra mirada es siempre histórica" (Lizarazo, 2004: 54-55).

Y por lo tanto, agregamos nosotros, antropológica. ¿En qué momento, nos preguntamos, la imagen adquiere su estatuto de imagen? Cuando se le mira e interpreta. El momento en que se gesta el sentido de la imagen es durante la mirada, pero este sentido no es estático, inmanente, único y perdurable, está vivo y se reactiva cada vez que se da este diálogo. El sentido depende de la mirada. La mirada siempre mira desde una perspectiva, desde un punto de vista, desde la ideología y la cultura. La mirada es pues el conjunto de saberes y experiencias (conscientes e inconscientes) desde el que pensamos y contamos el mundo, y esta mirada también se nutre de su relación con la imagen. El poder de la imagen se deposita y se desvela/devela con la mirada, y a su vez la imagen, ya constituida y descifrada por el espectador –con una psicología, un contexto y una cultura propios–, le devuelve ideas, respuestas, sensaciones, certezas, y un largo etcétera.

Durante mucho tiempo, reflexiona Debray, la mirada sólo ha tenido un revelador incontestable: la imagen fabricada, en dos o tres dimensiones; “no hay, de un lado, la imagen, material único, inerte y estable, y, de otro, la mirada, como un rayo de sol, móvil que viniera a animar la página de un libro grande abierto. Mirar no es recibir, sino ordenar lo visible, organizar la experiencia. La imagen recibe su sentido de la mirada, como lo escrito de la lectura, y ese sentido no es especulativo sino práctico” (Debray, 1994: 38). La mirada antropológica, dice Elisenda Ardèvol, reconoce la fuerza de la imagen sobre los hombres que la han creado. “Una máscara, un tótem, el retrato de un santo, un pantocrátor de una catedral o una valla publicitaria son imágenes que nos hablan sobre una cultura y nos interrogan acerca de nosotros mismos. Ejercen su fascinación sobre aquellos que creen conocer su significado y sobre aquellos que lo desconocen” (Ardèvol, 1994: 8). En la comunión entre la imagen y la mirada hay un proceso muy vivo, dinámico, de ida y retorno. Si el quehacer de la antropología es conocer el mundo humano, nuestra disciplina no puede prescindir de las cargas de sentido plasmadas o cristalizadas en la imagen. Estaría obligada a considerarlas. Los seres humanos tenemos una estrecha relación con las imágenes porque en ellas nos vemos, nos representamos, y representamos nuestras ideas y nuestros miedos, nuestras esperanzas e inquietudes. Para la antropología, el lugar de la imagen –y por tanto el lugar de la mirada– habita en una experiencia sociocultural determinada, cifrada en un tiempo y un espacio particulares, por lo que nos atreveríamos a decir que el problema de una antropología de la imagen sería el problema de la constitución de la mirada: la construcción, convivencia, conflicto, transformación, choque, pugna, anulación, ocultamiento, vacío, etcétera, de la mirada y las imágenes. Y este juego de combinaciones es sumamente interesante. Lo veremos en el caso *wixarika* que expondremos a continuación

La imagen “no se agota, literalmente, en una sola mirada” (Lizarazo, 2007a: 11), dice Lizarazo en *Sociedades icónicas. Una cultura de imágenes sin encuentro produce una invalidez icónica, una inhabilidad simbólica*:

“Toda imagen ha de hablarnos de un mundo, de un rostro que en ella ha fijado su mirada, no importa qué tan abstracta o figurativa sea. Mirar una imagen es mirar una mirada [...] Cuando efectivamente miramos la mirada, podemos advertir su sentido, el sentido de esa mirada. Quizá no hay lugar más idóneo para la identidad que esa posibilidad de reconocer en la intensidad del mirar del otro, el sentido o el extravío que la constituyen”(Lizarazo, 2007a: 48).

Imágenes vivas

Pese a que la antropología de las décadas de 1960 y 1970 consideraba a los huicholes como un pueblo libre de contaminación cultural, el *artewixarika*, impulsado por los movimientos contraculturales en los Estados Unidos, tuvo un gran auge. En *La vida de las imágenes*, su más reciente libro sobre las imágenes del arte huichol, Johannes Neurath nos dice que la irrupción de las tablas multicolores pintadas con estambre de tonos muy vivos causó gran desconcierto, pues las visiones esencialistas de la época dudaban si el arte producido por los huicholes era auténtico, o era síntoma de una destrucción cultural, de una invasión de la modernidad, o de la psicodelia de la época (Neurath, 2013: 16-17)¹⁴. Estas imágenes pueden explicarse mediante el concepto *nierika*, traducido fundamentalmente como “visión” o “don de ver”, una polivalente idea clave para la religión huichola.

Para Juan Negrín, en dicha polivalencia radica su importancia: *“las manifestaciones del arte huichol contemporáneo cifran su expresividad en elnierika, un punto donde los antepasados concentran su energía para revelarse e instruir al devoto”* (Negrín, 2005: 40).

Este punto, este nierika, *“es una visión metafísica en la que se contempla un aspecto de dios o de los antepasados colectivos”* (Negrín, 2005: 42). El concepto nierika, prosigue Neurath, combina dos modalidades diferentes de representación: *“figurar (figurer)¹⁵ y mirar (voir),¹⁶”* (Neurath, 2010: 203, trad. del autor), y *“se refiere a una situación donde el iniciado sueña e inventa los objetos de sus visiones y, al mismo tiempo, se convierte en ellos. También se refiere a “los instrumentos para ver”, cuya forma física varía considerablemente”* (Neurath, 2010: 203, trad. del autor)¹⁷. En el universo huichol, las manifestaciones artísticas wixarikas, plasmadas en diversos soportes, provienen básicamente de las visiones que genera la ingesta ritual de peyote, y son indicio de un gran dinamismo cultural, pues los huicholes desarrollan de manera permanente nuevas formas de expresión. Sin embargo, el vínculo entre las imágenes creadas en el ritual tradicional y las nuevas formas de expresión estética, sí pueden ser problemáticas. En lugar de producir piezas pseudochamánicas, lo que muchas veces es su intención, terminan produciendo imágenes ritualmente relevantes y, por ende, poderosas y peligrosas:

“En ocasiones los artistas se apartan de forma temporal o permanente de la vida comunitaria, para llevar un modus vivendi urbano, pero recrean las tradiciones en su arte. Comercializan con su supuesta “espiritualidad indígena”, y aunque muchas veces se les acusa de “lucrar” con la tradición, a su manera, participan activamente en ella.

De hecho, pintores de estambre como los mencionados, lograron un acercamiento efectivo al chamanismo huichol y participaron, por ejemplo, en peregrinaciones a Wirikuta y a lugares de culto de la sierra, como Te’ akata. Algunas de estas búsquedas de visiones, incluso, fueron organizadas por coleccionistas de sus obras, y no se enfocaban, en primer lugar, a la iniciación chamánica sino, más bien, a la obtención de inspiración artística”(Neurath, 2013: 17-18).

Como cocreadores, el especialista ceremonial y el artista participan en la cosmogonía, pero jamás producen obras acabadas. La sociedad huichola produce una enorme cantidad de imágenes rituales y comerciales, y el arte huichol participa, así, de una paradoja. Las piezas que se producen en un contexto ritual, nos dice Neurath, no son objetos inertes sobre los que el creador pueda decidir a voluntad. De hecho, ni siquiera son objetos:

“Detrás de las flechas, las jícaras, las tablas de estambre y otras obras de arte ritual se encuentran invariablemente los alter egos de los especialistas rituales [...] Estos dobles ostentan a menudo la jerarquía de deidades, entendidas como seres iniciados de máximo rango. Así que las imágenes tienen vida y poder. Por eso el arte ritual supone también otra intención: obligar a las imágenes a mantenerse quietas” (Neurath, 2013: 25)¹⁸.

Por el vínculo que el arte supone con el conocimiento iniciático, su producción se considera en extremo problemática: se vende la costumbre, piensan algunos comuneros cuando los artistas ofrecen sus obras a turistas, antropólogos y comerciantes de arte. Para sortear los problemas que suscita esta producción artística, los huicholes han creado distintas vertientes de expresión plástica, que pueden llamarse arte, artesanía y arte ritual.

Aunque estos géneros tienen diferencias, hay algo que comparten: siempre hay un problema con la imagen. Ésta vive demasiado o vive demasiado poco: *“El gran problema no parece ser lograr que las piezas tengan vida, sino cómo evitar que vivan demasiado, que el acto de darles vida no se revierta a sus creadores y que les complique la vida en exceso, porque es cierto que estas imágenes también desean interactuar con los hombres, por eso les hablan en los sueños”* (Neurath, 2013: 26, 27). La problemática con los diversos tipos de imágenes huicholas y su definición, evidencia la convivencia de tres esferas de significación (la mirada de los huicholes iniciados, la mirada de los huicholes no iniciados y la mirada de los mestizos), donde observamos no sólo una vecindad de miradas, sino acuerdos y conflictos entre ellas: este hecho delimita una zona liminar que separa la esfera de las imágenes creadas en el ritual tradicional por los huicholes iniciados, y las imágenes artísticas producidas por huicholes iniciados o no iniciados con pretensiones artísticas.

Praxis de la imagen

Desde hace decenas de miles de años, es un hecho comprobado que *“las imágenes generan acción y reacción”*, nos dice Debray (1994: 15). Y para el escritor francés, esta *“capacidad –aura, prestigio o irradiación– cambia con el tiempo”* (Debray, 1994: 15). Freedberg ha llamado *“respuesta”* a las reacciones provocadas por las imágenes, y las define como aquellas *“manifestaciones de la relación que se establece entre la imagen y el espectador”* (Freedberg, 2011: 14). A este autor no sólo le interesa *“lo que las personas hacen como consecuencia de su relación con la forma representada en la imagen, sino también lo que esperan que esa forma haga y por qué tienen tales expectativas sobre ella”* (Freedberg, 2011: 14).

Lizarazo, por su parte, nos dice que en el fenómeno de la interpretación de imágenes, *hacer-ver* la imagen es *ver-hacer* un ritual, por lo que *“la imagen no es objeto, sino acto”* (Lizarazo, 2004: 14), es decir, que *“las miradas contribuyen a construir las imágenes y que las imágenes erigen sus miradas”* (Lizarazo, 2004: 15). ¿A qué le llama Lizarazo la mirada? A una forma de ver, a una experiencia icónica, a una práctica social (Lizarazo, 2004: 55). Si esta experiencia icónica es un acto, reflexiona, entonces es necesaria una perspectiva de orden pragmático *“donde la imagen emerge como el resultado de las relaciones (a la vez interesadas y condicionadas) que establecen los actores en el espacio cultural”* (Lizarazo, 2004: 18). Estas relaciones pueden ser muy interesantes y complejas. Si para Belting, Debray y Lizarazo, son los seres humanos desde la cultura los que interpretan y responden a las imágenes, para Freedberg todos los seres humanos por igual, en tanto especie, presentan las mismas respuestas ante determinadas imágenes¹⁹.

Si como establecimos con anterioridad, el problema de una antropología de la imagen es el problema de la constitución de la mirada en la experiencia sociocultural, en el caso huichol (la “zona liminar” del mundo *wixarika* y sus esferas culturales vecinas) tendríamos un problema de relaciones sociales en torno a la imagen, en dicha confluencia de miradas: allí donde el sentido que se le atribuye a las imágenes depende de quien mira, y por lo tanto convive, entra en conflicto o se transforma. Serán las miradas, como reflejo de las diversas prácticas sociales, las que le darán peso específico a los tres tipos de imágenes *wixarikas*, pues como dice Belting, *“La imagen puede legitimarse en un concepto antropológico únicamente bajo un marco intercultural, en el que sea posible traer a discusión el conflicto entre el concepto general de la imagen y las convenciones culturales, de las cuales vive la formación de conceptos”* (Belting, 2007: 63).

Notas

1. Este texto fue presentado como ponencia en el Segundo Encuentro Académico de Antropología Audiovisual, organizado por el Instituto de Investigaciones Antropológicas y el Programa de Investigaciones Multidisciplinarias sobre Mesoamérica y el Sureste, de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y por la Red Mexicana de Antropología Audiovisual, en Octubre de 2014, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.
2. En el mundo prehispánico náhuatl, por ejemplo, no había distinción entre “escritura” e “imagen”, pues significaban lo mismo (Mikulska, 2008: 28, 36). En el *Vocabulario* de fray Alonso de Molina, la palabra *tlacuilolli*, en náhuatl, significa “escritura, o pintura” (Molina, 2008, II: 120r).
3. Las cursivas son mías.
4. Para Mitchell, las “especies” o “formas sensibles” (Aristóteles), “emanan de los objetos y se imprimen en los receptáculos de cera de nuestros sentidos como el sello de un anillo” (Mitchell, 1984: 505).
5. Mitchell define a las *fantasmata* como las “versiones revividas de aquellas impresiones llamadas por la imaginación en ausencia de los objetos que originalmente las simulaban” (Mitchell, 1984: 505).
6. En griego, aclara Debray, ídolo viene de *eidôlon*, “fantasma de los muertos, espectro, y sólo después imagen, retrato. El *eidôlon* arcaico designa el alma del difunto que sale del cadáver en forma de sombra intangible, su doble, cuya naturaleza tenue, pero aún corpórea, facilita la figuración plástica. La imagen es la sombra, y sombra es el nombre común del doble” (Debray, 1994: 21). Por su parte, Serge Gruzinski nos dice que *simulacrum*, en latín clásico, “designa a la vez la representación figurada, la efigie, la figuración material de las ideas, la sombra, el espectro” (Gruzinski, 1994: 19, n. 7), y que *imago*, a quien Debray define como “la mascarilla de cera, reproducción del rostro de los difuntos, que el magistrado llevaba en el funeral y que colocaba junto a él en los nichos del atrio” (Debray, 1994: 21), “tenía a la vez el sentido de representación, retrato, réplica, pero también de imagen de los muertos, de fantasma, de espectro” (Gruzinski, 1994: 24, n. 31).
7. Desde las sepulturas del Auriñaciense y los dibujos de color ocre ejecutados en huesos hace más de 30.000 años, pasando por las composiciones radiantes de Lascaux:

un hombre boca arriba, con cabeza de pájaro, un bisonte herido, caballos que huyen bajo las flechas, de 15.000 años a. C., hasta las tumbas reales de Micenas, con sus marcas funerarias en oro de 1.500 años a. C., o los frescos de Plutón y Perséfone en la tumba del rey Filipo de Macedonia de 350 años a. C., “es una constante trivial que el arte nace funerario, y renace inmediatamente muerto, bajo el aguijón de la muerte” (Debray, 1994: 21).

8. ¿Sólo al hombre de Occidente, nos preguntamos? En el mundo nahua prehispánico encontramos un término que presenta similitudes con esta característica de la imagen antigua. Es el concepto *ixiptla*, al que Molina consigna como “asistir en lugar de otro” (Molina, 2008, II: 45v). Arild Hvidtfeldt, estudioso de este concepto, nos dice que Eduard Seler tradujo esta palabra como *abbild*—en español significa “ semejanza, copia o representación”—, y que Arthur J. O. Anderson y Charles E. Dibble traducen como “imagen” o “imitador” (Hvidtfeldt, 1958: 81, trad. del autor). Alfredo López Austin, por su parte, refiere que en los textos nahuas se afirma que el hombre-dios es el *ixiptla* del dios protector, y que la palabra ha sido traducida como “imagen”, “delegado”, “reemplazo”, “sustituto”, “personaje” o “representante” (López Austin, 1973: 118). Para Gruzinski, sin embargo, “El *ixiptla* era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto” (Gruzinski, 1994: 61).

9. “Los arqueólogos profesionales y aficionados [...] han pasado siglos interpretando imágenes con signos y símbolos que los antepasados dejaron como legado misterioso [...] desde sus orígenes, los humanos, en sus distintas formas de sociedad han desarrollado culturas visuales particulares” (Novelo, 2011: 11).

10. El primer uso del cine en una investigación etnográfica fue la secuencia de cuatro minutos filmada por Alfred Haddon sobre danzas en una ceremonia de iniciación melanesia en 1898, tres años después del surgimiento del cine, poco antes del final de la expedición Cambridge a Torres Straights.

11. Idealmente, sigue Zirión, “el documental etnográfico debe ser en sí mismo un proceso de descubrimiento, uno sabe dónde comienza pero no sabe a dónde te llevará ni cómo terminará” (Zirión, 2015: 11). Al hablar del documental etnográfico, nos dice que no hay diferencia entre las categorías cine etnográfico o cine antropológico:

“Algunos autores consideran al cine etnográfico como una actividad puramente científica, que sirve para la consulta e investigación especializada, para la formación profesional de los antropólogos, o para la divulgación del conocimiento y la educación del público general. Otros no tienen problema en llamar antropológicas a películas producidas sin pretensiones científicas, pero que resultan de valor e interés etnográfico, ya sean documentales o de ficción [...] considero que una película no es antropológica por sí sola, sino que este calificativo depende en buena medida de la recepción, de la lectura o interpretación que se haga de un filme; es decir, que lo antropológico reside también en el ojo del espectador” Zirión, 2015: 9).

12. Karla Paniagua, en su texto sobre cine documental, nos dice que la antropología visual *“persigue como uno de sus principales proyectos el uso ético, crítico y reflexivo de las tecnologías audiovisuales para el registro de aquellas prácticas sociales que el investigador considera expresiones significativas de la cultura estudiada”* (Paniagua, 2007: 15).

13. *“Todo el mundo sabe que es imposible comprender la producción estética de un grupo humano sin situarla en medio de los demás aspectos de su vida técnica, jurídica, económica o política. Lo que nosotros llamamos “arte” puede muy bien no constituir en sí mismo un subconjunto significativo distinto de todos los demás. Hay umbrales de consistencia de la invención plástica dentro de los cuales “la historia del arte” tiene que aceptar fundirse en la historia de las religiones, o sea, en una simple antropología”* (Debray, 1994: 130).

14. Siendo fieles a la reflexión que hemos venido haciendo, podemos decir que el uso específico y la mirada de los diversos actores que intervienen en el fenómeno de las representaciones icónicas huicholas, es lo que define como arte o como objeto ritual, a la obra producida; sin embargo, y de ahí la importancia de nuestra investigación, estos límites nos son transparentes y se diluyen, se mezclan o se anulan significativamente.

15. En español, la traducción es complicada, pues cuando hablamos de crear figuras, generalmente pensamos en los vocablos *“pintar”, “dibujar”* o en todo caso, *“trazar”*. Sin embargo, la primera acepción que da el *Diccionario de la Real Academia Española* para el verbo *figurar*, nos parece muy adecuada y digna de revalorar, pues se refiere al acto general de hacer un trazo en cualquier tipo de superficie o soporte: *“Disponer, delinear y formar la figura de algo”*.

En su texto en francés, Neurath usa la palabra *figurer*, que el diccionario Larousse define como *“Représenter quelque chose par le dessin, la peinture, la sculpture, etc.”*, pero también como *“Représenter quelque chose par un signe de convention, par une figure allégorique; symboliser”*.

16. No el biológico ver, sino mirar.

17. Éstos objetos son a veces *“pequeños espejos redondos; en otras ocasiones, una tela redonda hecha con palos e hilo de lana. La variante rectangular tomó el nombre itari o nama (cobertura); a las formas romboidales o hexagonales, se les llama tsikuri (ojo). Hay un tercer tipo de “instrumentos para ver”: los tableros a los que se aplicaron hilos multicolores de lana. Es a partir de estos objetos ceremoniales que se ha desarrollado el arte de las tablas de hilo de lana; sin embargo, para simplificar los preparativos de las ceremonias, a menudo se han sustituido por simples dibujos a lápiz sobre papel o caja de cartón”* (Neurath, 2010: 203, trad. del autor).

18. Al plantear esta afirmación, Neurath se apoya en las ideas planteadas por Alfred Gell (1998) y Carlo Severi (2008, 2009) sobre la *agentividad o agencia social* de las imágenes.

19. Freedberg no lo menciona pero encontramos en esta idea posibles vasos comunicantes con la teoría del arquetipo. Para el psicólogo Carl Gustav Jung, la historia de la psique humana estaría marcada por la presencia de remanentes arcaicos (como los llamó su maestro Sigmund Freud), llamados por Jung imágenes primordiales o arquetipos, los cuales están presentes y tangibles en el hombre formando parte de sus instintos, e incluso representan la imagen simbólica de los instintos humanos más primitivos o puros, al margen de civilización. *“El arquetipo es una tendencia a formar representaciones de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico”*, nos dice Jung (1984:66). De esta manera, los arquetipos, que se manifiestan primordialmente en los sueños, van surgiendo espontáneamente del inconsciente colectivo, van adquiriendo y desechando nuevas formas, pero en el tiempo subsiste muchas veces su carga profunda de energía simbólica. Para abundar sobre el tema del imaginario como un universo constituido por arquetipos, pueden consultarse las siguientes obras de Gilbert Durand: *L’imagination symbolique* (1984), *Beaux arts et archétypes*(1989), *Les structures anthropologiques de l’imaginaire* (1992) y *L’imaginaire*(1994).

Bibliografía

Ardèvol, Elisenda.

1994. **La mirada antropológica o la antropología de la mirada.** *Tesis para optar por el grado de Doctor.* Universidad Autónoma de Barcelona. España.

Belting, Hans.

2007. **Antropología de la imagen.** Katz. Buenos Aires.

Boone, Elizabeth H.

2010. **Relatos en rojo y negro. Historias pictóricas de aztecas y mixtecos.**FCE. México.

Debray, Régis.

1994. **Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente.**Paidós. Barcelona.

Escalante, Pablo.

2010. **Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española.** FCE. México.

Freedberg, David.

2011. **El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta.** Cátedra. Madrid.

2013. **“Antropología e Historia del Arte: ¿El fin de las disciplinas?”.** *Revista Sans Soleil-Estudios de la imagen.* Centro de Estudios de la Imagen Sans Soleil, Vol. 5, núm. 1, pp. 30-47. Buenos Aires.

Gell, Alfred.

1998. **Art and Agency. An Anthropological Theory.** Clarendon Press. Oxford.

Gruzinski, Serge.

1994. **La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019).** FCE. México.

Henley, Paul.

2001. **“Cine etnográfico: tecnología, práctica y teoría antropológica”.***Desacatos.* CIESAS. Invierno. Núm. 8. pp. 17-36. México.

Hvidtfeldt, Arild.

1958. **Teotl and *Ixiptlatli. Some Central Conceptions in Ancient Mexican Religion.** Munksgaard. Copenhagen.

Jung, Carl Gustav,

1984. **El hombre y sus símbolos.** Caralt. México.

López Austin, Alfredo.

1973. **Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl.** Instituto de Investigaciones Históricas. UNAM. México.

Lizarazo, Diego.

2004. **Íconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes.** Siglo XXI. México.

2007a. **Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada.** En *Sociedades icónicas.* Diego Lizarazo (coord.). Siglo XXI. México.

2007b. **Introducción.** En *Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad.* Diego Lizarazo (coord.). Siglo XXI. México.

Mc Phail F., Elsie.

2013. **Desplazamientos de la imagen.** Siglo XXI. México.

Mead, Margaret.

1995. **"Visual Anthropology in a discipline of words"**. En *Principles of Visual Anthropology*. Paul Hockings (ed.). Mouton de Gruyter, Berlin & New York.

Mikulska D. Katarzyna.

2008. **El lenguaje enmascarado. Un acercamiento a las representaciones gráficas de deidades nahuas**. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos. Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos. Instituto de Investigaciones Antropológicas. UNAM, México.

Mitchell, W. J. T.

1984. **"What is an Image?"**. *New Literary History*. The Johns Hopkins University Press. Spring. Vol. 15. Núm. 3. pp. 503-537.

Molina, Fray Alonso de.

2008. **Vocabulario en lengua castellana y mexicana, y mexicana y castellana**. Porrúa. México.

Negrín, Juan.

2005. **"Caminando con nierika. Corazón, memoria y visiones"**. *Artes de México: Arte huichol*. Johannes Neurath (coord.). Conaculta. Núm. 75. pp. 38-44. México.

Neurath, Johannes.

2000. **"El don de ver. El proceso de iniciación y sus implicaciones para la cosmovisión huichola"**. *Desacatos*. CIESAS. Invierno. Núm. 5. pp. 57-77. México.

2005. **"Ancestros que nacen"**. *Artes de México: Arte huichol*. Johannes Neurath (coord.). Conaculta. Núm. 75. pp. 12-23. México.

2010. **"Simultanéité des visions: le nierika dans les rituelles et l'art des Huichols"**. *La Fabrique des images. Visions du monde et formes de la representation*. Philippe Descola (ed.). Musée du Quai Branly. págs. 203-214. París.

2013. **La vida de las imágenes. Arte huichol**. Artes de México. Conaculta, México.

Novelo Oppenheim, Victoria.

2011. **"Introducción. Las imágenes visuales en la investigación social"**. *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*. Victoria Novelo (coord.). CIESAS. pp. 9-25. México.

Paniagua, Karla.

2007. **El documental como crisol. Análisis de tres clásicos para una antropología de la imagen**. CIESAS. México.

Ruby, Jay.

2007. **"Los últimos 20 años de Antropología visual - una revisión crítica"**. *Revista chilena de antropología visual*. Núm. 9. pp. 13-36. Chile.

Severi, Carlo.

2008. **"Autorités sans auters: formes de l'autorité dans les traditions orales"**. *De L'autorité. Colloque annuel du Collège de France*. A. Compagnon (ed.). Odile Jacob. pp. 93-123. París.

2009. **"La parole prêtée"**. *Cahiers d'anthropologie sociale*. L'Herme. pp. 11-41. París.

Zirión, Antonio.

2015. **“Miradas cómplices: Cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada”**. *Revista Iztapalapa*. UAM-Iztapalapa. Núm. 77 (en prensa). México.