

▲ GABRIELA CRUDER*

La conquista de la mirada

O la construcción del plano andino como discurso representativo de la cosmovisión indígena andina



urante algún tiempo, en revistas que se especializan en cine, televisión y/o video, se realizaron comentarios acerca de un nuevo encuadre, mencionándose que se trata de un modo utilizado habitualmente entre aquellos miembros de las comunidades indígenas andinas que hacen uso de cámaras de cine o video.

En octubre de 1992 tuvo lugar en Valparaíso, Chile, la realización del *Seminario-Muestra Latinoamericano de Video Educativo y Cultural V Centenario*. Durante el desarrollo del evento, y entre los comentarios acerca de las nuevas formas de expresión en el desarrollo del video el nuevo encuadre, denominado *plano andino*, hizo su aparición una vez más. Se trataría del

“...uso de planos secuencias y planos generales que representan la cosmovisión del campesino indígena que interviene en la realización, quien no permite que se les corte el cuerpo con primeros planos, y menos los pies, porque prefiere mantener todo el tiempo los pies en la tierra. Esto constituye un ejemplo de cómo las representaciones culturales se imponen sobre las normas estéticas del uso del espacio en la pequeña pantalla”¹.

¿Son estas representaciones la expresión genuina de un grupo o se trata de la apelación a la tradición

Argentina. Licenciada en ciencias de la educación de la Universidad Nacional de Luján con posgrado en antropología del Instituto Nacional de Antropología y pensamiento latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires. Vinculada a la Universidad Nacional de Luján en la División de Educación a distancia del Departamento de Educación y auxiliar docente del taller de video para la educación y del seminario Lenguaje y utilización de medios en la educación. E-Mail: cruder@mail.unlu.edu.ar

¹ DAZA HERNÁNDEZ, Gladys. *Historia y perspectivas del video educativo y cultural en América Latina*. (ponencia presentada al Seminario-Muestra Latinoamericano de Video Educativo y Cultural V Centenario. Universidad Técnica Federico Santa María. 6-11 de octubre de 1992, Valparaíso, Chile.). En Revista *Interacción* Nos. 21-22. Bogotá: CEDAL, 1993, p.82.

para la resignificación de un encuadre en la pantalla chica? ¿Un recurso al que se apela para mostrar 'lo andino' al mundo? ¿Son estas representaciones producto de la tradición selectiva que construye, hoy, 'lo andino' como imagen para el grupo o como producto *for-export*? ¿Asociadas a movimientos reivindicatorios? ¿La imagen como metáfora para la expresión de sus demandas mediante una narración poco convencional frente a los cánones de la industria cultural? ¿La nueva expresión de 'lo andino' en tiempos de la globalización?

Por el momento, sólo especulaciones...

► VAMOS AL PUNTO (O AL PLANO)

"El plano se define por la distancia de la cámara al objeto, por la duración de éste sobre la pantalla y por el movimiento en su interior"².

El plano implica un encuadre selectivo del espacio, válido no sólo en relación con la figura humana sino en un uso que se hace extensivo a cualquier realidad visual. Todo aquello que encierra el plano cobra valor como lo que se propone al espectador para ser 'leído' y desde este punto de vista puede decirse que se trata de una unidad escritural.

En las primeras películas de la historia del cine, la distancia entre la cámara y el tema abordado era casi siempre la misma; lo que permitía que las personas que tomaban parte en la escena estuvieran representadas de pie. Pasado poco tiempo, comenzó a acercarse o alejarse la cámara, de manera que los temas que aparecían filmados se hicieron 'grandes' y accesibles al espectador sólo en parte, o por el contrario aparecían más pequeños y prácticamente perdidos en el decorado³.

Con el propósito de sistematizar las distintas posibilidades y la relación de distancia entre la cámara y aquello que se intenta filmar se elaboró una tipología: la escala de los tamaños del plano. Ésta aparece determinada en relación con el modelo humano y, por lo tanto, cabe ver el eco renacentista de los estudios sobre las proporciones del cuerpo y las reglas para la representación.

La variación en la escala de planos permite establecer distintos grados de identificación con la situación presentada y sus personajes, lo que se logra a partir de la variación del tamaño de los actores en la pantalla, en el acercamiento de la cámara a cada uno de los personajes, etc. Para Alfred Hitchcock el 'tamaño de la imagen' era, tal vez, uno de los elementos más importantes entre los que dispone el realizador para 'manipular la identificación del espectador con el personaje'⁴, lo que, parafraseando a Barthes,

"Si nos remitimos a la producción, ésta no es — en absoluto— *incontaminada*. Cuentan los saberes, afectos, creencias, pertenencia a una región, una clase o a una época, que se ponen en juego al producir mensajes audiovisuales, sin dejar de contemplar que estas dimensiones intervienen —también— en el proceso de decodificación que realiza el destinatario".

queda sintetizado en la fórmula: *yo soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo*.

Con relación a los niveles de lectura de la imagen, pueden establecerse un nivel perceptivo (experiencia sensorial), y un nivel lógico o psicológico, dado que a la vez que incorporamos a nuestra experiencia aquello de lo que nos hemos apropiado, volvemos a valernos de este bagaje cuando 'desciframos' aquello que se nos ofrece dentro del plano⁵.

"... Toda lectura visual no es otra cosa que buscar una clave, un tópico o una estructura que permite esta-

blecer la correlación entre el aspecto formal y sistemático de una expresión o estructura superficial, y un aspecto formal y sistemático de un contenido o estructura profunda"⁶.

Si nos remitimos a la producción, ésta no es — en absoluto— *incontaminada*. Cuentan los saberes, afectos, creencias, pertenencia a una región, una clase o a una época, que se ponen en juego al producir mensajes audiovisuales, sin dejar de contemplar que estas dimensiones intervienen —también— en el proceso de decodificación que realiza el destinatario. Por lo tanto, considerar que todo el proceso se desarrolla teniendo como marco el campo de la producción socializada en virtud de las distintas convenciones compartidas, en función de las relaciones interindividuales que se establecen en un determinado universo simbólico, constituye

² VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1991. p.112.

³ AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc; *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1983.

⁴ AUMONT, J. y otros. Op.Cit. p. 281.

⁵ *Ibid.* p. 281.

⁶ VILCHES, L. Op.Cit. p.61.

un centro neurálgico del estudio de la producción, circulación y consumo de registros audiovisuales.

“El cine (el video y la TV, el agregado es nuestro) es, al mismo tiempo, repertorio y producción de imágenes. No muestra lo real, sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce. En otro sentido, contribuye a ensanchar el dominio de lo visible, a imponer imágenes nuevas...”⁷.

► SOBRE LO ANDINO

“El espacio andino quedó más o menos definido por las fronteras asignadas al virreinato peruano, que al sur contará luego con los vecinos del Plata, y al norte con los territorios comprendidos por lo que será en tiempos republicanos Colombia y Venezuela. De alguna manera se mantendrá el diseño prehispánico en lo que se refiere al mapa del corazón andino. Y hoy en día los países que conforman esta región aún conservan las marcas de este primer diseño”⁸.

Rasgos que sugieren continuidad, homogeneidad y que, seguramente, devienen de la presencia del imperio Inca.

Los incas habían dominado un gran territorio y esto se volvió la imagen mítica de los Andes, que se concreta en distintos discursos a la vez que se constituye en la pieza fundamental para esta construcción, no en forma fragmentaria sino integral.



Con la llegada de los españoles, lo cierto es que los Andes se volvieron cristianos —obviamente, no sin conflictos— pero realizando una singular

“...invención del catolicismo en que no faltan rasgos propios y una capacidad única para entender y aceptar el lenguaje foráneo y los símbolos que lo expresan (...) al chocar con la conciencia histórica introducida en los Andes por el discurso cristiano y occidental, la mente mítica andina salió en búsqueda de nuevas explicaciones del mundo y de las cosas, apoyada no en el esquema del relato mítico prehispánico sino en los nuevos instrumentos que le proporcionaba el cristianismo...”⁹.

Distintos investigadores que toman a las culturas andinas como objeto de estudio dan cuenta de una cierta disposición o rasgo para asumir otras formas de comunicación simbólica y símbolos impregnados de lógicas distintas a las andinas. Es decir que para los Incas las formas religiosas y/o simbólicas con posibilidad de ser utilizadas eran variadas, frente a las económicas que, y por el contrario, albergaban rasgos rígidos e inquebrantables¹⁰.

La transformación del sistema de representación andino tuvo lugar durante el siglo XVI y comienzos del XVII, operándose un proceso en el cual distintos objetos culturales empezaron a formar parte de un

“...conjunto iconográfico que denota *andinidad*, del mismo modo que un halo denota sacralidad en las pinturas cristianas coloniales. Más que transmitir directamente conocimientos dentro de un sistema andino de referencia, los objetos andinos de importancia simbólica se vuelven ilustraciones de cosas andinas. Esto quiere decir que tanto los objetos como las imágenes andinas perdieron su función significativa andina primaria y se convirtieron en elementos iconográficos dentro de un sistema europeo de representación simbólica. La representación andina no podía ser reducida a una equivalencia de la manera que se hizo en Nueva España”¹¹.

Así, por ejemplo, se desatendió la relación de los *keros* (vasijas) con los tejidos, lo que al mismo tiempo implicó la ruptura de esta unidad significativa, y también de la relación simbólica entre ambos y el consecuente

⁷ SORLÍN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. p.59.

⁸ URBANO, Enrique. *Los Andes. Hacia una visión socioantropológica, etnohistórica e histórica crítica*. Buenos Aires: mimeo, mayo de 1996. p.11.

⁹ URBANO, H. Op.Cit., pp. 55, 62.

¹⁰ URBANO, Enrique (compilador). *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas y Enrique Urbano, 1993. p. 274.

¹¹ CUMMINS, Thomas; *La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca*. En Urbano, Enrique (compilador). Op.Cit. p.121.

alejamiento de las formas mnemónicas que éstos transmitían. Entonces, la imaginería pintada en los *keros* coloniales se encaminó hacia un sistema más europeizado. De esta manera se rompió la relación entre los objetos, sus diseños y la vida social que los enmarcaba y les daba un sentido en el contexto andino. Los *keros* pasaron a ser objetos que llevan la representación de su significado en la decoración, mientras que otras expresiones se volvieron elementos iconográficos utilizados para 'ilustrar' cosas andinas, etc.

"El arte andino no ilustraba figurativamente ideas y, por lo tanto, no podía siquiera ser usado para ilustrar, por sí mismo, aquellas ideas a una audiencia europea (...), requería ser explicado o, mejor aún, traducido a una forma textual más que ser reproducido como ilustraciones. (...) Era tan profundamente diferente que hubo una pérdida casi completa de formas andinas en la cultura oficial colonial. Esto significó que a los andinos se les requiriera el adoptar medios europeos de representación, prácticamente desde el comienzo..."¹².

Los conceptos de representación mexicanos y peruanos tomaron parte de la conformación de la representación colonial de manera muy diferente, ya que gran parte de las manifestaciones iconográficas halladas en el Perú eran abstractas.

Se comprende, entonces, que cuando se deseaban imágenes pictóricas del Perú se evitaban las formas representacionales utilizadas hasta la llegada de los españoles, empleándose modos, conceptos y formas basados en las nociones europeas de representación. Entonces, no sólo cabe atender a las diferencias entre la cultura azteca y la incaica, sino también a la 'inflexibilidad' de los discursos renacentistas.

Es así que se necesitó traducir a modos europeos las imágenes encontradas en el Perú, y si bien cronistas como Sarmiento de Gamboa o Cristóbal de Molina dejan constancia de haber visto pinturas andinas sobre tablas de madera que habrían dado cuenta de la historia inca, ninguno describe el aspecto de éstas, traduciéndose el contenido de las pinturas por sobre la descripción de las imágenes.

José de Acosta señaló que los habitantes de los Andes subsanaban la ausencia de escritura por medio de pinturas y menciona que éstas eran toscas, comparadas con aquellas que realizaban los habitantes de Nueva España, hoy México.

"...Las imágenes que Acosta estaba describiendo eran tan abstractas e intratables como fuente directa de información andina como lo eran los *quipus*"¹³.

Las pinturas mencionadas en las crónicas, contenían al parecer imágenes de tipo no figurativo, es decir, no mimético. Abstracciones basadas en disposiciones formales cuyo contenido era revelado por sujetos 'informados'.

Si se intenta indagar lo que sucedía con las ilustraciones en manuscritos, los estudiosos sostienen que el único texto que utiliza una 'forma no mediada de imaginería andina' es el escrito e ilustrado, en 1613, por Pachacuti¹⁴.

En la ilustración se observan árboles, cuyas raíces pueden verse, sin fijación alguna, como volando en el papel, dibujados sin hacer uso de la línea de base y acompañados por algunos dibujos con formas geométricas.

Juan de Betanzos —otro de los cronistas de las Indias— consideraba que los árboles dibujados por Pachacuti remitían a un paisaje producto de la observación realizada por éste. Ojos españoles miraban el dibujo...

Acerca del dibujo de Pachacuti, transcribo una parte del análisis que -recientemente- realizara Thomas Cummins.

"...Aparte de la forma reconocible de los árboles, la comprensión de la imagen no se basa en la mimesis sino en la organización formal de los elementos discretos. La organización está estrictamente basada en un diseño bidimensional. Cada forma es estabilizada en el espacio de la página a través de su relación con las otras. El patrón del diseño es lo que da a la imagen la coherencia de una composición. Así, la ausencia de un suelo, necesario en los paisajes europeos, es aquí dejado de lado y la totalidad del árbol, incluyendo sus raíces, es visible, rasgo que siquiera es permitido ni en las ambientaciones renacentistas más imaginativas. (...) Las convenciones no occidentales de Pachacuti para crear la imagen y en particular para representar los árboles son, por otro lado, parte del concepto global andino de representación que se basa en la abstracción geométrica"¹⁵.

► PLANO ANDINO: ¿RECUERDO O ILUSIÓN?

En primer lugar, cabe preguntarse si lo que se intenta con la aparición (¿reaparición?) del plano andino es asegurar la 'autenticidad' de la vuelta al pasado prehispanico o bien se trata de una búsqueda de nuevos

¹² CUMMINS, Thomas. Op.Cit. p. 92.

¹³ Ibid. p.112.

¹⁴ Ibid. p.114.

¹⁵ Ibid.

símbolos que permitan "...transportar sus antiguos significados para los símbolos de su pasado"¹⁶.

Si volvemos al párrafo que da cuenta de lo que es el plano andino, puede observarse que se encuentra implícita una 'cierta vuelta a las fuentes', y se desprendería de su lectura una fuerte apelación al pasado (¿prehispánico?) y también cierto modo cristalizado de entender la identidad de estos pueblos.

Me explico mejor: considero que habría una cierta pretensión de ver en la utilización del plano andino la aparición de aspectos identitarios 'puros' con claras referencias a grupos que se habrían conservado homogéneos y conservando una cierta 'tradición (¿folklórica?) andina'.

Lo expuesto no invalida la posibilidad de preguntarse si mediante el uso del plano andino, u otras expresiones similares y de reciente data que encuentran en cada manifestación rasgos de la pérdida 'autenticidad' volviendo productos de consumo ciertas expresiones que quizá nada tienen que ver con las pretendidas raíces autóctonas, no estaremos asistiendo a la invención de una tradición

En el caso del plano andino, —entre otras posibles interpretaciones— se produciría un traslado desde



el núcleo semántico que focaliza su utilización con un valor de signo, prevaleciendo la incorporación de la línea de base sobre otros aspectos del lenguaje visual (importa menos la imagen misma, que su situación y el uso del espacio).

Puede observarse cómo la representación espacial elegida asume con propio derecho autonomía del contexto figurativo. 'La perspectiva misma se convierte en forma simbólica'¹⁸. Sin descartar que al adquirir esta dimensión el plano andino ya no tendría un sólo significado, sin embargo y por lo expuesto, puede arriesgarse que su utilización remitiría a la esfera de lo simbólico y esto conduciría directamente al campo (¿intacto desde tiempos prehispánicos?) de las representaciones culturales andinas.

Como puede observarse, caben distintas posibilidades cuando se intenta el análisis de la utilización del plano andino, y una de las mismas se encuentra ligada a la indagación en torno a su concepción/producción.

¿Efectivamente remite a la 'concepción andina' prehispánica de utilización del espacio para la representación?

Si se toma en cuenta lo expuesto hasta aquí, cabe dudar acerca de manifestaciones que lo presentan como la genuina expresión

identitaria de un pueblo, aludiendo a una tradición que —por lo menos— debe ser analizada con mayor detenimiento. Cabe, entonces, intentar el análisis planteando la indagación del proceso, quizá, en forma inversa.

¹⁶ FIENUP-RIORDAN, Ann. *Robert Redford, Apanuugpak, and the invention of tradition* citado por GRIMSON, Alejandro y VILLAGRA, Emiliano. *Antropología y medios: una política transdisciplinaria*. En *Revista Causas y azares*. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis No. 2. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Otoño 1995, p.98.

¹⁷ Por ejemplo, el caso de la celebración del *Inti Raymi* en Cuzco es motivo de análisis en este sentido. URBANO, Henríque. *La tradición andina o el recuerdo del futuro*. En URBANO, Henríque (compilador). *Tradición y modernidad en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992, p. XXXI.

¹⁸ PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós comunicación, 1984, p.140.

¹⁹ VILA, Pablo. *Identidades narrativas y fotografías de la vida cotidiana*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* No.4. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Invierno 1996, p.89.

²⁰ WILLIAMS, Raymond. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona, Paidós, 1987, p.147.

"De esta manera, este proceso constante de ida y vuelta entre narrativas e identidades (entre vivir y contar) es el que permite a los actores sociales ajustar las historias que cuentan para que las mismas encajen en las identidades que creen poseer. Pero a su vez, este mismo proceso es el que permite que dichos actores manipulen la realidad para que la misma se ajuste a las historias que cuentan acerca de su identidad"¹⁹.

Se percibe así la importancia del pasado signifiante y a partir de esto, descubrir su peso, atendiendo al sentido de selección de lo 'deseado' como continuidad necesaria, lo que —en otras palabras— se conoce con el nombre de tradición²⁰.

Esto no implica, de ningún modo, la negación de las opciones de representación de cada cultura en el marco de un universo simbólico compartido, aunque permite incorporar otros elementos al análisis.

Si tenemos en cuenta que todo el desarrollo de la imagen cinematográfica (televisión, cine y video) se encuentra ligado a la representación del mundo que es hegemónica desde el Renacimiento, plasmar las visiones del mundo, cámara mediante, implica abreviar en las fuentes renacentistas para la construcción del espacio (perspectiva y encuadre) y de la imagen.

Entonces, por un lado cabe incorporar al análisis el sesgo que implica la mirada 'fotográfica' operando/mediatizando aquello que se desea transmitir²¹. Por otro lado, cabe hacer referencia —una vez más— al pasado para indagar sobre el posible origen del plano andino.

Si convenimos en que las manifestaciones que nos llegaron del pasado prehispánico no remiten a expresiones relacionadas con las visiones del mundo y simbología introducidas por los españoles, y teniendo en cuenta cierta 'disponibilidad' de asumir símbolos con otras lógicas...

¿Por qué no ver en la utilización del plano andino una invención de la simbología andina, más que la remisión al pasado? ¿Por qué no preguntarse, en todo caso, si su origen no tiene que ver con la llegada de los españoles y la introducción de nuevas tendencias para el uso del espacio y la representación, así como de una nueva simbología?

Otros ojos, las mismas miradas...

"Por un lado, se presenta al plano andino como una manifestación representativa de la cosmovisión indígena andina. Por otra parte, se trabaja con una ecuación que da por sentada la relación tierra-línea de base-cosmovisión indígena andina, expresándola en términos que pueden llevarnos a suponerla natural (por naturalizada) ya que se hace caso omiso de explicaciones y análisis que pudieran aproximarnos a algunos elementos sobre los posibles procesos de construcción, circulación y apropiación de estas representaciones culturales".

Por un lado, se presenta al plano andino como una manifestación representativa de la cosmovisión indígena andina. Por otra parte, se trabaja con una ecuación que da por sentada la relación tierra-línea de base-cosmovisión indígena andina, expresándola en términos que pueden llevarnos a suponerla natural (por naturalizada) ya que se hace caso omiso de explicaciones y análisis que pudieran aproximarnos a algunos elementos sobre los posibles procesos de construcción, circulación y apropiación de estas representaciones culturales. Es decir, en esta operación se confiere al discurso de una cierta objetividad, con códigos que se presentan como 'naturales', y que parecieran hacer innecesarias otras posibles lecturas.

"La operación de códigos naturalizados revela no la transparencia y naturalidad del lenguaje sino la profundidad del hábito (...) Esto tiene el efecto (ideológico) de ocultar las prácticas de codificación que están presentes. Las condiciones de percepción son, el resultado de una alta codificación (aún cuando son virtualmente inconscientes) y de un conjunto de operaciones de decodificación. Esto es tan cierto con respecto a la imagen fotográfica o televisiva como lo es con respecto a cualquier otro signo"²².

Se presenta a estas representaciones culturales como producto de identidades (¿cristalizadas?) que remitirían a un pasado quizá remoto (¿cuán remoto?) y con fuerte presencia y continuidad.

¿El uso del plano andino remitiría a un pasado prehispánico? ¿O se estará haciendo referencia a un pasado poshispánico?

Pues bien, cuando los investigadores mencionan lo relativo a ilustraciones en manuscritos no hacen alusión a línea alguna y, por el contrario, se expresan sobre la 'originalidad' de la composición espacial andina con relación a las convenciones utilizadas para la representación en las manifestaciones europeas hegemónicas, para las que hubiera sido impensable la ausencia de una línea de base. Por lo tanto, no se desprende la

²¹ Se hace alusión aquí a la noción de dispositivo, entendiendo que "...el solo recurso a la técnica no basta para examinar las cuestiones atinentes a la producción de sentido." Parafraseando a Traversa, puede decirse que la noción de dispositivo permite integrar al análisis aquello que involucra, por ejemplo lo fotográfico, no sólo como técnica sino su funcionamiento social. TRAVERSA, Oscar: Aproximaciones a la noción de dispositivo. Buenos Aires: mimeo. Maestría de Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

²² HALL, Stuart. *La hegemonía audiovisual*. En DELFINO, Silvia (comp.). *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires: La Marca editora, 1993, p.90.

‘imperiosa necesidad’ de uso de línea de base para la representación en el espacio andino prehispánico.

Entonces, podría arriesgarse la presunción de que la línea de base haya sido introducida por los españoles como parte de las técnicas compositivas con-venidas para la representación.

Continuando en esta línea de análisis, podría pensarse al plano andino como el marco para la ‘ilustración de cosas andinas’ y su utilización remitiría a la llegada de los españoles, más que a la presencia de representaciones culturales andinas prehispánicas.

De las posibles convenciones utilizadas en las representaciones andinas, se encuentran referencias acerca de ‘mediadores cósmicos’, tales como el rayo, el arco iris o felinos, es decir elementos iconográficos que median entre el cielo y la tierra o bien entre un mundo superior y este mundo. En los relatos, el cerro y la pampa representan el principio de verticalidad.

En cuanto a la tierra, ésta puede ser *Camacpacha* (hacedor-tierra), y en tal caso aparecería como figura masculina, o *Pachamama*, y entonces lo haría como figura femenina²³. En relación con el mito de *Pachamama*, los investigadores afirman que debió referirse, en un principio, al tiempo. El transcurso de los años y las adulteraciones de la lengua han hecho que se rinda culto a la tierra y no a éste²⁴.

De lo expuesto no se desprenden elementos para hablar de posibles representaciones que presentaran ‘necesariamente’ la relación tierra-línea de base-cosmovisión indígena, tal y como se nos presenta en algunos medios. Del plano andino, ni rastros...

Massimo Canevacci, a propósito de un trabajo de investigación que explora distintos aspectos relacionados con la comunicación visual en Brasil, señala que

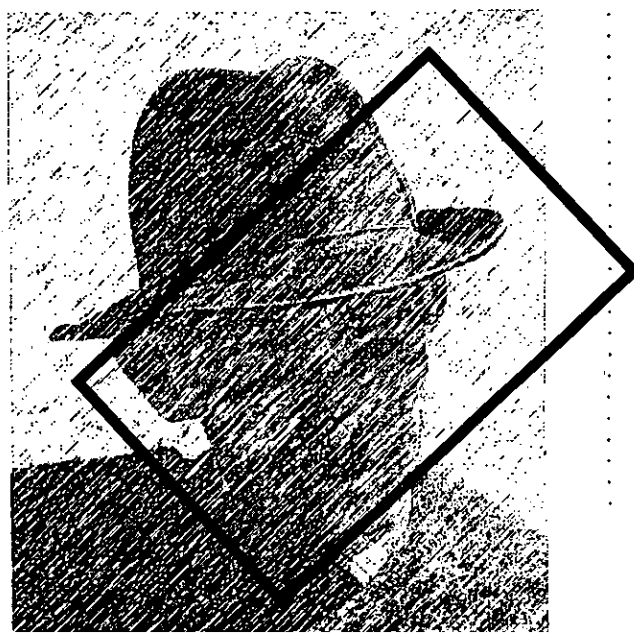
“...el intercambio bidireccional entre el paisaje de video y el paisaje visual puede ser marcado no

solamente por la aculturación homologativa, sino también por los nuevos sincretismos comunicativos. (...) Así, el sincretismo pasa del dominio de la religión al de la tecnología y la comunicación”²⁵.

Quizá se esté reflexionando acerca del concepto de sincretismo cultural cuando se expresa que el plano andino, en tanto unidad escritural, constituye un ejemplo de la imposición de las representaciones culturales de los campesinos indígenas de la región andina sobre las normas estéticas de uso del espacio en la pequeña pantalla. Sin embargo, pueden haber variadas conjeturas al respecto.

Tal vez si se considerara el estudio de la emergencia del plano andino apelando a planteamientos más cercanos al ‘sincronismo cultural’ puedan sumarse elementos que contribuyan al análisis que se pretende abordar. Es decir, intentando entender que en un sistema mundial cada vez más ‘integrado’, se hace prácticamente imposible hablar de una identidad cultural en estado puro e independiente y que, por lo tanto, hablar de imposiciones de unas cosmovisiones sobre otras normas y conceptos estéticos puede volverse un trabajo arduo que, más que llevar a la comprensión de una manifestación cultural, la obstaculice. Sin embargo, esto no significa que al intentar el análisis desde esta perspectiva se descarte todo lo relativo a la diversidad cultural, sino que hay que tener en cuenta el proceso de construcción selectiva y la fragilidad e inestabilidad de este proceso²⁶.

Parafraseando a Ien Ang, puede considerarse que en el caso del plano andino, como en otras tantas expresiones, quizá se trate de profundizar el análisis en torno a las prácticas creativas y muchas veces contradictorias que los pueblos de diferentes partes del mundo inventan en sus relaciones cotidianas con el entorno



²³ BARNES, Mónica. *Un análisis de la iconografía y la arquitectura andinas en una iglesia colonial: San Cristóbal de Pampachirri (Apurímac, Perú)*. En URBANO, Henríque (compilador); *Op.Cit.* pp. 202-203.

²⁴ COLUCCIO, Félix. *Diccionario Folklórico Argentino*. Buenos Aires: Librería El Ateneo editorial, 1950, p. 79.

²⁵ CANEVACCI, Massimo. Imagen y sincretismo cultural. En *Revista Antropológicas* No. 5, México: UNAM, 1993, pp.74 y 71.

²⁶ ANG, Ien. *Cultura y comunicación: por una crítica etnográfica del consumo de medios en el sistema mediático transnacional*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en*

mediático en mutación. En tal sentido, una perspectiva que contemple la multidimensionalidad desde una visión global e histórica tanto como de detalle y que aborde lo local será, sin lugar a dudas, la que se necesita construir a la hora de profundizar la indagación en torno de las posibles raíces de manifestaciones que se nos muestran como la expresión genuina y tradicional de 'todo' un pueblo a la hora de tomar una cámara de video.

► OTROS OJOS, OTRAS PREGUNTAS...

Las consideraciones realizadas en este trabajo nos permiten intuir que

"...cada edad y cultura ha forjado su propia realidad sensorial (...) tuvo su propia perspectiva, una forma simbólica particular que reflejaba una determinada *weltanschauung* o visión del mundo"²⁷.

Sin embargo, ante la diseminación a escala planetaria del sistema mediático transnacional cabe preguntarnos y analizar cómo se lo negocia en contextos culturales concretos. Si ante la irrupción del teleobjetivo en el espacio andino se reivindica la presencia de la cosmovisión indígena a la hora de tomar una cámara, indagar, dudar, discutir acerca del posible 'origen' del plano andino no implica adherir a los mensajes acerca de la inevitabilidad de la hegemonía que en tiempos de la globalización impacta sobre los procesos locales, sino atender al marco general de extensiones mediáticas en el que éste se manifiesta y desarrolla.

"Estamos frente a un cambio básico de la construcción de la hegemonía que, en su dinámica de globalización, acepta y hasta promueve las diferencias, pero transformándolas en fragmentos culturales cada vez más diminutos"²⁸.

Si se intenta afirmar qué y cuánto hay de local en lo planetario, si se entiende en la utilización del plano andino la presencia de una respuesta anti-hegemónica a la hegemonía de las industrias culturales transnacionales en lo que hace al dominio de la producción y la distribución cultural²⁹, cabe analizar la aparición de nuevas tecnologías y su impacto social, tanto como las posibles apropiaciones que realizan los diferentes grupos y comunidades, estudiando en profundidad los procesos, no sea que queriendo reivindicar lo local, paradójicamente, se desatienda el proceso de construcción relacional de la identidad andina.

"Ni pasado, ni futuro. La identidad pasa a ser algo inscripto en nuestro tiempo, éste que nos sirve de referente y de razón de ser para construir en un espacio

más o menos dilatado las relaciones sociales que servirán de estructura a la identidad del grupo o de la sociedad"³⁰.

La llegada de los españoles a América marcó un cambio en el sistema simbólico y en las modalidades de expresión en el espacio andino. Los nuevos instrumentos y medios impregnados de otras lógicas fueron los requeridos para las manifestaciones que, poco a poco, fueron alejando los ojos del paisaje andino originario.

Pues bien, cuando hablamos del plano andino y parafraseando a Graciela Taquini³¹, cabría pensar que desde el punto de vista de la creación audiovisual, quizá importe más *la realidad de la imagen que la imagen de la realidad*.

► BIBLIOGRAFÍA

- ANG, Ien. *Cultura y comunicación: por una crítica etnográfica del consumo de medios en el sistema mediático transnacional*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* No.1, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Primavera 1994.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel y VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1983.
- BARNES, Mónica. *Un análisis de la iconografía y la arquitectura andinas en una iglesia colonial: San Cristóbal de Pampachirri (Apurímac, Perú)*. En URBANO, Henríque (compilador). *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas y Henríque Urbano, 1993.
- CANEVACCI, Massimo. *Imagen y sincretismo cultural*. En *Revista Antropológicas* No. 5, México, UNAM, 1993.
- CUMMINS, Thomas. *La representación en el siglo XVI: la imagen colonial del Inca*. En Urbano, Henríque (compilador). *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas y Henríque Urbano, 1993.
- COLUCCIO, Félix. *Diccionario Folklórico Argentino*. Buenos Aires: Librería El Ateneo editorial, 1950.
- DAZA HERNÁNDEZ, Gladys. *Historia y perspectivas del video educativo y cultural en América Latina*. (ponen-

cia presentada el Seminario-Muestra Latinoamericano de Video Educativo y Cultural- V Centenario. Universidad Técnica Federico Santa María. 6-11 de octubre de 1992, Valparaíso, Chile.) En *Revista Interacción* Nos. 21-22, Bogotá, CEDAL, 1993.

FIENUP-RIORDAN, Ann. *Robert Redford, Apanuugpak and the invention of tradition*. En GRIMSON, Alejandro y Villagra, Emiliano. *Antropología y medios: una política transdisciplinaria*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* No. 2, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Otoño 1995.

GRIMSON, Alejandro. *Identidades fragmentadas en la globalización*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis* No. 1, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Primavera de 1994.

GUTMANN, Margit. *Visión andina del mundo y conceptos religiosos en cuentos orales quechuas del Perú*. En URBANO, Henrique (compilador). *Mito y simbolismo en los andes. La figura y la palabra*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas y Henrique Urbano, 1993.

HALL, Stuart. *La hegemonía audiovisual*. En DELFINO, Silvia (comp.). *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*. Buenos Aires: La Marca editora, 1993.

TAQUINI, Graciela. *El indio mediático. Medio Santo. Medio Demonio*. En *Revista Mediápolis* No. 2, Buenos Aires: Media & Medio, 1996.

PIERANTONI, Ruggero. *El ojo y la idea. Fisiología e historia de la visión*. Barcelona: Paidós comunica-

ción, 1984.

SORLÍN, Pierre. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TRAVERSA, Oscar. *Aproximaciones a la noción de dispositivo*. Buenos Aires: mimeo, Maestría de Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1999.

URBANO, Henrique. *La tradición andina o el recuerdo del futuro*. En URBANO, Henrique (compilador). *Tradición y modernidad en los Andes*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992.

URBANO, Henrique. *Sincretismo y sentimiento religioso en los Andes. Apuntes sobre sus orígenes y desarrollo*. En BONILLA, H.(de.). *Los conquistados*. Bogotá: Flacso/Tercer Mundo, 1993.

URBANO, Henrique. *Los Andes. Hacia una visión socioantropológica, etnohistórica e histórica crítica*. Buenos Aires: mimeo, mayo de 1996.

VILA, Pablo. *Identidades narrativas y fotografías de la vida cotidiana*. En *Revista Causas y azares. Los lenguajes de la comunicación y la cultura en (la) crisis*. No. 4, Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, Invierno 1996.

VILCHES, Lorenzo. *La lectura de la imagen. Prensa, cine, televisión*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1991.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura: sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós, 1987.

ZAJONC, Arthur. *Atrapando la luz. Historia de la luz y de la mente*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1994.

