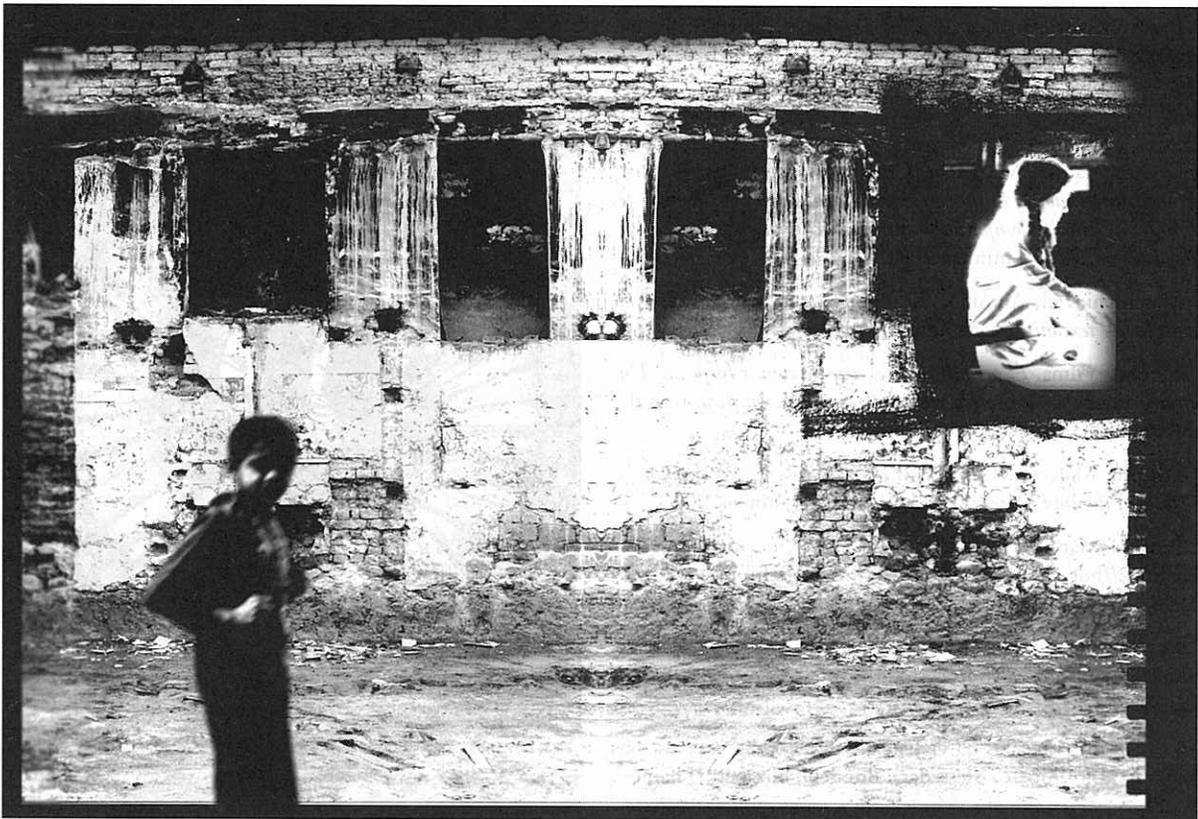


Los medios ciudadanos y la voz del ángel-poeta**



.....

* Profesora del Departamento de Comunicación de la Universidad de Oklahoma. Dirección electrónica: clemencia@uo.edu. Muchas gracias a Heidi Mau, Shane Moreman, Don Rob Huesca y a los revisores anónimos de MIA por sus útiles comentarios. Muchas gracias a David Manning por su ayuda con las imágenes.

** Publicado originalmente en *Media International Australia*, No. 103, mayo, 2002. Traducido al español por María Claudia Sáiz, con lectura crítica y comentarios de Cecilia Bonilla, profesoras del Departamento de Lenguas de la Pontificia Universidad Javeriana.

N. de la T.: El artículo cita varias traducciones al inglés de textos escritos originalmente en francés, estas citas se tradujeron a partir del texto en inglés, no de los originales en francés.

Campos **amplios**

Un conteo regresivo con sonidos: 3... 2... 1... 0... La toma es tan simple, pero al mismo tiempo tan creativa: una cámara de video manual cuelga unas pulgadas por encima del suelo y flota sobre un campo de hierba bajo el amplio cielo. Como una lagartija rápida y ágil, la cámara (y espectador) se abre camino entre enormes hojas verdes de

hierba y tréboles que la enfrentan y luego se inclinan ante la arremetida. La cámara empuja y retira la hierba y hace que el espectador la siga. La pantalla se llena de verde exuberante. El amplio cielo azul aparece tímidamente por entre el intenso verde de la hierba. A medida que la criatura-cámara nos invita a seguirla, nosotros también nos convertimos en pequeñísimos bichos, sumergidos de repente en esta aventura en la que un campo de hierba se ha convertido en gigantesco bosque fantástico.¹

Ésta es la escena inicial de *Wide Fields*, un video de un minuto producido en 1997 por tres niñas chicanas, en San Antonio, Texas. Malerie Salinas, Blanca Salinas y Verónica Espinoza —de nueve, diez y once años en el momento en que filmaron *Wide Fields*— son participantes entusiastas del proyecto de artes y medios patrocinado por el San Antonio Cultural Arts (SACA, Artes Culturales de San Antonio).² SACA es un proyecto creado por Manuel 'Manny' Castillo, un activista, músico y artista chicano que soñaba con crear un centro de arte participativo para niños y adolescentes chicanos. Al comienzo, Manny desarrolló un programa participativo de murales, en el que un muralista líder (por lo general un adolescente chicano con talento para el dibujo) trabaja con un equipo de adolescentes y niños pintando sobre paredes cubiertas de grafitis. Los murales son extraordinarios. Un tiempo después y por la donación de una cámara de video a SACA, empezó el proyecto de video participativo.

SACA está ubicado en uno de los barrios más pobres de San Antonio. Allí se congregan muralistas, escritores y videoartistas que trabajan como voluntarios con los jóvenes después del horario escolar. Como participantes de este proyecto, Malerie, Blanca y Verónica tuvieron acceso a una pequeña cámara de video, un par de videocintas, un micrófono dañado, un par de audífonos de radio portátil y un trípode. Katja Kohler, la videoartista voluntaria que trabajó con ellas, apoyó el proceso de producción con capacitación en tecnológica básica, transporte de las niñas a los lugares donde filmaron y con la gestión de arreglos para que tuvieran sesiones de edición en el canal local de televisión de la comunidad. Ésta es la infraestructura

básica de producción tras *Wide Fields*. Es también un ejemplo que ilustra lo que he llamado los medios ciudadanos.

En *Fissures in the Mediascape*³ (*Grietas en el paisaje mediático*) acuñé el término *medios ciudadanos*, como un concepto más apropiado para referirse a los medios comunitarios, así como a los medios radicales, participativos o alternativos. Este concepto surge de la necesidad de superar las categorías binarias y los marcos de referencia de oposición que tradicionalmente se usan para formular teorías sobre los medios alternativos. En *Fissures* sugiero dos formas de lograr este objetivo: primero, que en lugar de definir los medios alternativos como aquellos que no son medios de la mayoría dominante, los definamos desde el punto de vista del proceso de transformación que producen en los participantes y sus comunidades. Y, en segundo lugar, que nos alejemos de una definición binaria y esencializadora del poder, mediante la cual el paisaje mediático está poblado por los poderosos (los medios de la mayoría dominante) y los que no tienen poder (los medios alternativos).

En mi opinión, este tipo de pensamiento binario limita el potencial de los medios alternativos a su capacidad de oponer resistencia frente a los grandes medios y obnubila la comprensión de las demás instancias de cambio social que facilitan los medios ciudadanos. Por el contrario, los medios ciudadanos activan la transformación metamórfica de los participantes en los medios alternativos (o medios comunitarios, participativos o radicales) en ciudadanos activos. Es decir, el concepto de los medios ciudadanos da cuenta de los procesos de

.....

1 Se encontrará una serie de imágenes estáticas de *Wide Fields* (*Campos amplios*) en <http://faculty-staff.ou.edu/R/Clemencia.Rodriguez-1/widefields-photos/thumbnails/thumbs.htm>. *Wide Fields* se mostró en el festival de cine, Cine Acción de San Francisco, California (1998), y en el Smithsonian National Portrait Gallery Latino Film Festival en Washington D. C. (1998). *Wide Fields* recibió una mención honorífica en el Festival de Cine de San Antonio, Texas, en 1998.

2 Para obtener más información sobre San Antonio Cultural Arts, SACA, véase <http://www.sananto.org/search.php> o envíe un mensaje por correo electrónico a consafos@sananto.org.

3 Véase Rodríguez, Clemencia, *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*, Newbury Park (NJ), Hampton Press, 2001.

apoderamiento, concientización y fragmentación del poder que se dan cuando hombres, mujeres y niños adquieren acceso, reclaman y recuperan sus propios medios de comunicación. A medida que los participantes en los medios ciudadanos irrumpen en las relaciones de poder y los códigos culturales establecidos, ejercen también su capacidad de ser agentes en la reformulación de sus propias vidas, futuros y culturas. Medios ciudadanos es un rótulo conceptual novedoso inspirado por la teoría de democracia y ciudadanía radicales de Chantal Mouffe, en la que la ciudadanía se define no según la tradición liberal, sino de acuerdo con la capacidad de cada uno de congregarse los elementos que dan forma al mundo simbólico y material individual.

Sin embargo, como han anotado otros académicos de los medios alternativos, como es el caso de Robert Huesca,⁴ al diluir la oposición binaria entre los grandes medios y los medios alternativos y al dejar a éstos sin contraste diádico, nos quedamos con un vasto conjunto de medios administrados por 'ciudadanos', que van desde proyectos mediáticos comunitarios, como SACA, hasta las iniciativas de los supremacistas blancos, fundamentalistas cristianos y grupos neonazis. En este escenario de medios ciudadanos surge el interrogante: ¿cómo podemos trazar fronteras teóricas entre *Wide Fields* y un video producido por un grupo de neonazis? Éste es el interrogante que me propongo responder en las páginas siguientes.⁵ Para tal propósito, extenderé la teoría sobre los medios ciudadanos hasta los campos de la estética, la ética

y la ontología. Mi objetivo es analizar *Wide Fields* para ver si —como artefacto discursivo— ofrece algún contenido ético, estético o ontológico que un video neonazi no podría producir.

Luce Irigaray y la teoría del ángel-poeta

En las primeras páginas de *Una ética de la diferencia sexual (An Ethics of Sexual Difference)*, la filósofa y académica feminista francesa Luce Irigaray afirma que “debemos por lo menos regresar a lo que es para Descartes la primera pasión: la admiración”,⁶ y cita al filósofo francés:

Cuando el primer encuentro con algún objeto nos sorprende, y decidimos que es nuevo, o muy diferente a lo que ya conocíamos, o a lo que suponíamos que debería ser, eso nos causa admiración y sorpresa; y por lo que eso podría suceder antes de que sepamos si este objeto nos agrada o no, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones...⁷

Para Irigaray, la admiración debe ser la base de una nueva ética entre hombres y mujeres, “ese asombro que contempla lo que se ve como si siempre fuera la primera vez, sin asir nunca al otro como objeto. No trata de tomar, poseer, o reducir este objeto, sino que lo deja subjetivo, aún libre”.⁸

Este intento por rescatar la admiración es parte de la búsqueda que Irigaray hace por salvarse de la opresión que ejerce la cultura falocéntrica y logocéntrica. Sospechando conexiones latentes entre la ontología y los procesos psicoanalíticos, esta autora denuncia la filosofía occidental como ostentación de poder de la psique masculina occidental. En su arqueología del orden del padre-logos, Irigaray aduce que “cada sexo se relaciona con la locura de una manera particular”.⁹ La locura del fallo fue desarrollar una ontología en la que el concepto del ser, como bondad soberana, se convirtió en la piedra angular de una ética. En palabras de Lacan, esta “primera confusión” puede explicarse mediante dos movimientos conceptuales: primero, la supuesta conexión entre Ser y bondad, y, segundo, el hecho de que el significante *ser* fun-

.....

4 Huesca, Robert, *Comments During the Preconference Our Media, Not Theirs II*, International Communication Association, May 23, Washington, 2001.

5 Para encontrar un intento notable y diferente de responder esta pregunta, véase Downing, John D. H., *Radical media. Rebellious Communication and Social Movements*, Thousand Oaks [CA], Sage, 2001, pp. 88-96.

6 Irigaray, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1993, p. 12. [Las cursivas aparecen en el original].

7 Descartes, René, *Las pasiones del alma*, artículo 53, citado en Irigaray, *op. cit.*, p. 13.

8 *Ibid.*, p. 13.

9 Irigaray, Luce, “The bodily encounter with the mother”, en Whitford, Margaret (edit.), *The Irigaray reader*, Malden (MA), Blackwell Publishers, 1991, pp. 34-46.



ciona como índice, es decir, el uso del verbo *ser* implica que el sujeto al que se refiere existe en el reino del Ser; que si invoco la palabra *es*, ésta necesariamente implicará Ser. La ética que surgió de este movimiento, en parte ontológico y en parte discursivo, se fundó en las ideas de que Ser = bueno y no ser = malo; lo cual a su vez se convirtió en lo-que-trasciende = bueno, lo-que-fluye = malo; permanente = bueno, temporal = malo.

En su locura, el falo logocéntrico se encaramó al pedestal de la permanencia, la trascendencia, el sí puro y estable, y dejó relegados a todos los demás. Así, el orden del padre-logos —el orden del Ser— ha separado lo sensible de lo inteligible, lo material de lo ideal, lo carnal y corpóreo de lo trascendental. Además, el orden del Ser impregna toda representación simbólica: para que algo cuente como realidad debe poder aprehenderse como ente estable, debe poder comunicarse como información que permanece en su trayectoria del punto A al punto B, y debe poder medirse como una unidad de análisis diferenciada.

Aun así, al buscar una salida del orden del padre-logos, Irigaray encuentra que la experiencia de la mujer¹⁰ no puede reducirse a los valores-representaciones del padre-logos:

La mujer no es ni cerrada ni abierta. Es indefinida, infinita, *la forma nunca está completa en ella*. No es infinita, pero tampoco es una unidad, como una letra, un número, una figura de una serie, un nombre propio, un objeto único (en un) mundo de sentidos, una abstracción simple en un todo inteligible, la entidad de un fundamento, etc. Esta característica de ser incompleta en su forma, su morfología, le permite transformarse continuamente, aunque esto no quiere decir que ella sea unívocamente nada en ningún momento. Ninguna metáfora la completa. Ella nunca es esto y luego aquello, esto y aquello... sino que se está convirtiendo en esa expansión que ella, ni es ni será en ningún momento como universo definible. Tal vez sea esto lo que se conoce como su insaciable (histérica) sed de satisfacción. Ninguna cosa en sí —ninguna forma, ningún acto, discurso, sujeto, masculino, femenino— puede completar el desarrollo del deseo de la mujer.¹¹

Emergiendo de la idea de que la mujer habita un lugar más allá del orden del Ser, Irigaray desarrolla lo que puede llamarse su teoría de la comu-



nicación. La autora propone la necesidad de buscar lenguajes que puedan aprender a expresar lo que ha quedado más allá del orden del padre-logos. Sin tales lenguajes, toda esta gama de experiencia humana que se encuentra por fuera del sistema 'oficial' de representación simplemente quedará sin conocerse, dado el vínculo entre lenguaje y realidad que hemos heredado desde tiempos inmemoriales. Pero ¿quién —podemos preguntarnos— diseñará, inventará, creará tales lenguajes? Irigaray responde: *ángeles*.

.....

10 Está fuera del alcance de este artículo analizar la teoría de Irigaray sobre cómo la experiencia de la mujer señala la manera de salir del orden padre-logos. Para encontrar una exploración psicoanalítica completa del cuerpo y deseo de la mujer que excede todo intento de confinarla-definirla dentro de un sistema de representación cerrado, véase Irigaray, Luce, *This Sex which is not One*, Ithaca [NY], Cornell University Press, 1985.)

11 Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1985, p. 229. [Cursivas en el original].

Los ángeles son:

Mensajeros que nunca permanecen encerrados en ningún lugar [...] *los ángeles* circularían como mediadores de aquello que no ha sucedido todavía, de lo que aún está por suceder, de lo que está en el horizonte. Ellos están incesantemente abriendo espacios cerrados del universo, de universos, identidades, del desarrollo de las acciones, de la historia. El ángel es aquello que incesantemente *pasa a través de l(as) envoltura(s) o recipiente(s)*, va de un lugar a otro, volviendo a negociar toda fecha límite, cambiando toda decisión, desbaratando toda repetición. Los ángeles destruyen lo monstruoso, aquello que impide la posibilidad de una nueva era; vienen a anunciar la llegada de un nuevo nacimiento, un nuevo amanecer.¹²

Este ángel-poeta, siempre solo, “se arriesga a viajar más allá del mundo, y desde allá a invertir lo abierto hasta llegar al fondo de lo que no tiene fondo”.¹³ Porque el ángel-poeta “no encuentra ningún significado en ningún signo”,¹⁴ no confía en ninguno de los vínculos existentes entre el significante y el significado. El ángel-poeta continuamente reconstituye sus propios vínculos, de maneras que no traicionen aquello que fluye, aquello que es múltiple y único, aquello que permanece y sin embargo fluctúa, aquello que existe en los estados intermedios, aquello que no es ni lo uno ni lo otro. El ángel-poeta es un mensajero que deshace lo que el falo construyó, y a la vez descubre las demás posibilidades, articulaciones, representaciones. En esta danza de revelaciones el ángel-poeta amenaza la continuidad del orden del Ser a medida que descubre la debilidad enmascarada de los postulados del Ser.



Wide Fields o la voz del ángel-poeta

Wide Fields se trata de lugares. En un minuto, las autoras de esta narrativa en video nos llevan en un itinerario poético por una serie de lugares claramente importantes para ellas. Las autoras utilizan esta narrativa para contarnos acerca de sus vidas y experiencias en estos lugares. Utilizan las imágenes, la música y la narración como artefactos reflexivos. Como espectadores se nos permite ver a las autoras, oír sus voces y entrar en su mundo. Éste no es el tipo de narrativa en la que la autora desaparece detrás del texto. Las imágenes de *Wide Fields* nos llevan por las calles de su barrio, por una cancha de fútbol, acompañamos a una niña con su perro mientras juega en el patio de una casa, y más allá a dos niñas que corren en un acueducto. Sabemos dónde estamos por los nombres de las calles, nos refrescan las ramas y las hojas de un viejo roble mecidas al viento. Las imágenes fluyen acompañadas de la voz de una niña recitando un poema:¹⁵

.....
12 Irigay, Luce, *An Ethics of Sexual Difference*, op. cit., p. 15. [Cursivas en el original].

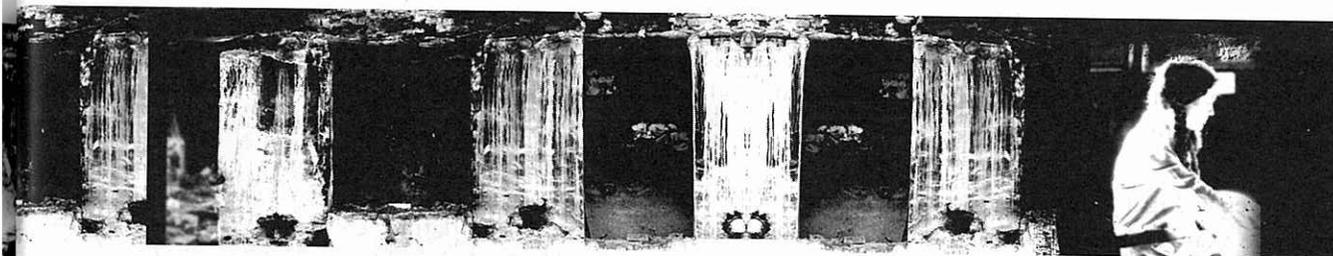
13 Irigay, Luce, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, Austin (TX), University of Texas Press, 1999, p. 171.

14 También se ha traducido al inglés como “*In no direction can he find a sign*” (él no encuentra dirección en ningún signo). Véase Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, op. cit., p. 172.

15 N. de la T.: La traducción del poema se hizo sin intentar mantener las rimas existentes ya que el análisis de la autora se centra en el significado de los versos y no en su forma.

*Across wide fields
there are things you never dream of
there are castles and gold
and it isn't very cold.
There are animals that don't bite
and maybe lots of light.
There is a lot of grass
and maybe
fish like bass.
They have nice weather
not too hot or cold
and the letters in books
are all in bold.*

En los amplios campos
hay cosas con las que nunca soñaste,
hay castillos y oro
y no hace mucho frío.
Hay animales que no muerden
y tal vez mucha luz.
Hay mucha hierba
y tal vez
peces como el róbalo.
El clima es bueno,
ni muy caliente ni muy frío,
y las letras de los libros
son todas gruesas.



A medida que pasan los créditos, la toma final nos muestra a una niña sentada junto a su abuela, quien toca la guitarra; entonces nos damos cuenta de que ésta ha sido la música de fondo desde el principio. Todas las escenas han sido filmadas casi exclusivamente en amarillos brillantes (hierba, campos, perro, rocas), verde intenso (hierba, árbol), blanco opaco (casas, los postes de la portería, agua, las camisas y los tenis de las niñas) y algo de azul pálido (el cielo, los pantalones de las niñas, los letreros de los nombres de las calles). Al haber sido filmado completamente bajo la luz cálida del sol poniente, la iluminación y los contrastes contribuyen a producir un sentimiento de bienestar. Esto a su vez se refuerza mediante los versos “y no hace mucho frío” y “ni muy frío”.

La cámara se mueve constantemente, construye un lenguaje visual que narra el lugar en su suave fluidez, a medida que interactúa con las niñas. En algunos momentos las tomas vinculan líricamente un movimiento con otro; por ejemplo, la cámara se mueve sobre el agua que corre por el canal, luego se desplaza sobre dos niñas que corren por el acueducto, y otra vez sobre el roble,

mientras sus ramas se mecen rítmicamente en el viento. La cámara se mueve de una toma a la otra, como un tejedor que va hilvanando movimiento, experiencia y vida en un todo que fluye. Es como si las autoras insistieran en que este lugar puede comprenderse solamente a través de sus movimientos, interacciones, fluctuaciones.

Las autoras permiten la sobreexposición de varias imágenes y hacen que el exceso de luz intensifique versos como “y tal vez mucha luz” y “el clima es bueno”. La toma inicial, que se describió, lleva al espectador a un campo de hierba y tréboles para luego salir a una explosión de luz. La cámara invoca géneros de fantasía, pues se convierte en una criatura pequeñísima en un lugar donde tréboles gigantes forman bosques espesos, llenos de magia.

Un alejamiento de la cámara, que muestra a una niña y a un perro tomados de la mano, seguido de un acercamiento de la niña besando amorosamente al perro evocan fábulas de amistades primordiales entre criaturas, antes de que la ética freudiana de la sexualidad hubiera establecido para siempre los géneros y sus deseos; antes de que *el* género de la

historia de amor tuviera que centrarse en el amor heterosexual entre hombre-mujer. El verso que acompaña esta toma —“hay animales que no muerden”— permite al espectador descartar cualquier noción de brutalidad o violencia que pueda estar merodeando la lectura de este lugar.

Varias tomas incluyen iconos que nos recuerdan un ambiente urbano marginal. Con frecuencia excluidos hacia el margen de la toma, podemos ver un gran recipiente de basura, una barrera de malla, un poste de la luz y un acueducto. La intención de las autoras no es esconder la marginalidad del barrio en una narrativa romantizada; por el contrario, parecen haber labrado un lugar propio para el afecto, la amistad, el placer y el compañerismo. Su lugar es sobre esto y aquello, no es ni lo uno ni lo otro.

Éste es el lugar que las autoras han escogido para que veamos, descubramos. Con *Wide Fields* ellas nos han dado otra versión de su espacio, de su entorno, de su barrio latino. Por lo general, el logos-padre ha narrado el barrio como un lugar estático en el tiempo, un lugar lleno de tradición, que existe fuera de la modernización, el progreso y el movimiento. El barrio no cambia, existe congelado, fuera de la historia, por consiguiente, su contribución a los procesos de democratización y construcción de nación son desdeñables.¹⁶

Además de su no protagonismo histórico, tradicionalmente el barrio es narrado como un escenario de violencia en el que se asesina desde los

.....

16 Noriega, Chon "Citizen Chicano. The Trials and Tribulations of Ethnicity in the American Cinema, 1935-1962", en Rodríguez, Clara (edit.), *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the US Media*, Boulder (CO), Westview Press, 1997, pp. 85-103.

17 Véase Pérez, Richie, "From Assimilation to Annihilation. Puerto Ricans in US Films", en Rodríguez, Clara (edit.), *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in US Media*, op. cit., pp. 142-163; Woll, Allen, "Bandits and Lovers. Hispanic Images in American Film", en Miller, Randall M. (edit.), *The Callesidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups*, s. l., Jerome S. Ozer Publisher, 1980, pp. 54-72.

18 Más recientemente, la película de Hollywood, *Traffic*, utiliza la misma estrategia narrativa. Cada vez que la narración va a México, la imagen pierde color y se torna sepia.

19 Irigaray, *The Sex which is not One*, op. cit., p. 29. [Las cursivas aparecen en el original].

20 "Zoot-suiter, low-rider legacies", en el original en inglés.

autos, en donde el narcotráfico, la prostitución y la pobreza se suman para producir un más allá, en el que la desconfianza y el miedo se han adueñado de todo. La narrativa tradicional construye un argumento, al vincular la falta de historicidad y la violencia: el barrio es violento porque latinos y latinas quedaron atascados en un lugar anterior a la historia y la civilización. Latinos y latinas no han terminado su integración al orden del Ser; continúan siendo incivilizados, irracionales y salvajes, lo que explica sus inclinaciones inherentes por la violencia en el caso de los hombres, la hipersexualidad en el caso de las mujeres y otros comportamientos libidinosos e irracionales.¹⁷ Al ser típicamente narrado en tonos sepias¹⁸ y terracotas, el barrio ha sido descrito como un lugar estancado en el pasado, un lugar cercano a la naturaleza y lejano de la lógica.

En lugar de establecer una oposición binaria estática, entre el barrio latino, como lo plantea el logos-padre y el barrio latino alternativo, *Wide Fields* insiste en proponer su propia versión como una insinuación. Estrategias narrativas como el reiterado uso de "tal vez", en dos versos; la cámara en movimiento, que nos sugiere que este lugar nunca está completo, y la múltiple distorsión de imágenes, que nos recuerdan la naturaleza vaga e inconclusa de la realidad, parecen abrir una puerta para salir del orden del Ser. En contraste con la versión estática del barrio latino, con la arrogancia de la narrativa del logos-padre siempre fija en el orden del Ser (como cuando afirma que "el barrio es violento", "el barrio es incivilizado", "el barrio es pobre"), *Wide Fields* se expresa en murmullos, exclamaciones, susurros y oraciones inconclusas, "siempre en el proceso de inventarse, de abarcarse con palabras, y también de deshacerse de las palabras para evitar estancarse, congelarse en ellas".¹⁹

Otras versiones 'alternativas' del barrio latino caen en la trampa y quedan atrapadas en la camisa de fuerza ontológica del logos-padre. Por ejemplo, varios murales de SACA —diseñados principalmente por artistas chicanos hombres— glorifican el barrio latino como lugar de la herencia azteca o de legados de ancestros de traje de petimetre y de autos bajos y ruidosos.²⁰ Aunque aparentemente



alternativas, este tipo de narraciones se basa en la misma posición ontológica que pretenden combatir. Afirmaciones como “el barrio *es* incivilizado”, simplemente se remplazan por otras como “el barrio *es* civilizado, es simplemente una civilización diferente”. Esto contrasta con *Wide Fields* —una narrativa de tres niñas chicanas— que parece derivar sus lenguajes de experiencias que están por fuera del orden del Ser, en los lugares intermedios (“ni muy caliente ni muy frío”), lo inestable (“sueño”), lo inseguro (“tal vez... tal vez”). Como lo diría Irigaray, es “[un] alejamiento que no se opone a nada, a menos que sea a la percepción a la que nada se opone”.²¹

El segundo verso del poema —“hay cosas con las que nunca soñaste”— alimenta este efecto e invita al espectador a explorar otra versión de cómo son las cosas, una versión que habita el mundo intermedio entre los sueños y la realidad. Con *Wide Fields*, Malerie, Blanca y Verónica nos hacen protagonistas-testigos de sus propias historias subjetivas de haber crecido en el barrio. Pero su barrio es uno “con el que nunca [hemos soñado]”: un lugar lleno de luz y bienestar, donde el clima es cálido; un lugar habitado por bestias amorosas; un lugar de magia y fantasía, donde la música de la guitarra de la abuela se deleita en acompañar a las niñas en sus juegos, aventuras y amistad. Y —*Wide Fields* insiste— todas estas experiencias existen en el espacio entre la realidad, la fantasía, los recuerdos y los sueños.

Conclusión

En *Wide Fields*, Malerie, Blanca y Verónica le dan sonido a la voz del ángel-poeta de Irigaray. Con su cámara de video y su micrófono dañado, estas tres niñas chicanas están “descendiendo al más allá de la historia para buscar rastros de vida [... para] ser arrojados al aire del futuro de lo que no ha aparecido todavía”.²²

Wide Fields expresa lo que “está sepultado tras toda lógica. Lo que excede todo lenguaje existente”.²³ Durante su viaje estas tres ángeles-poetas “dejan atrás su casa y todo tipo de propiedades para entrar al espacio abierto, sin límites [... sin] siquiera el obstáculo de un horizonte”. Ellas hablan:

...antes de esa clasificación entre sujeto y objeto, esos instrumentos útiles de tanta utilidad para el hombre imperialista [... ellas hablan] para poner en peligro el lenguaje, ese precinto del Ser, para que tal vez pueda volver a encontrar su voz. Su canción [...] desinteresada, y por lo tanto no silenciada. Ajena a las transacciones y a los negocios. Por fuera del mercado.²⁴

.....

²¹ Irigaray, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, op. cit., p. 173.

²² *Ibid.*, p. 172.

²³ *Ibid.*, p. 178.

²⁴ *Ibid.*, p. 174-177.



Wide Fields captura las experiencias de vida de las tres niñas chicanas en el barrio, experiencias que hasta ahora han existido fuera de los lenguajes 'oficiales', y permanecerán silenciadas, a menos que los ángeles forjen lenguajes apropiados para expresarlas. Para lograrlo, los ángeles traviesos abandonaron alegremente todo legado de códigos preexistentes y se lanzan a los espacios intermedios, antes de que los entes fueran codificados como objetos o sujetos, sueño o realidad; antes de que se nos asignaran valores, lo que inevitablemente nos relega a un sistema de unidades intercambiables.

Para entender mejor este estado de apertura, Irigaray nos invita a recordar los primeros momentos del amor, "¿cuándo el otro aún se nos escapa de cualquier representación? Allí y no allí. Percepción no mediada dentro de una apertura que no bloquea ninguna conciencia".²⁵ El ángel-poeta deja de lado la ética del Ser para adentrarse en una ética del amor: "De su boca se respiran sonidos que no intentan significar nada —que tan sólo son la inspiración que embargará al otro con sentimientos y pensamientos que se derraman de esos sonidos—".²⁶ *Wide Fields*, la voz de ángeles-poetas, tan fácil de pasar por alto, abre intensamente un sendero hacia una versión del barrio basada en el amor de tres niñas hacia el lugar de su infancia, un sendero que se aleja de la ontología del falo-logos.

Entonces, quizá el término *medios ciudadanos* debería reservarse para aquellas instancias, como *Wide Fields* de SACA, en que las prácticas institucionales del proyecto cultivan las expresiones de los ángeles-poetas. Aunque no todos los productos de los medios ciudadanos hablan con la voz del ángel tan fuertemente como *Wide Fields*, sólo ciertos proyectos mediáticos alternativos están dispuestos a permitirles opinar a los ángeles.

En contraste, los proyectos mediáticos de grupos ciudadanos de supremacías blancas, de fundamentalistas cristianos y de grupos neonazis in-

tentan subyugar aún más con la camisa de fuerza del orden del Ser. Estos grupos, mediante su "oscurantismo religioso, racismo, misoginia, homofobia, xenofobia, antisemitismo y su violencia fascista o reaccionaria"²⁷ existen para callar a los ángeles y, por consiguiente, deberíamos referirnos a ellos con términos como "medios represivos de pequeña escala".

Finalmente, como académicos en busca de una forma de teorizar los medios ciudadanos, hemos limitado por mucho tiempo nuestros análisis a la política (por ejemplo, los movimientos sociales y los medios, la democratización de la comunicación, etc.), a los arreglos institucionales (por ejemplo, procesos de comunicación participativa) y a los actores (por ejemplo, los medios alternativos como la voz de los oprimidos). Dada la falta inexcusable de más estudios sobre los medios ciudadanos generados por la comunidad académica, apoyo energicamente la necesidad de mantener y de cultivar todas estas formas de investigar los medios ciudadanos.

Con este artículo he tratado de ampliar la teoría sobre los medios ciudadanos a territorios más remotos como la ontología, la estética y la ética. Escogí a Irigaray basándome en la razón y en el sentimiento: creo que sus teorías nos brindan una ruta prudente y me enamoré de su escritura y de su voz. Sin embargo, el uso de las teorías de Irigaray no debe entenderse como una forma de mi parte por imponer un canon rígido para diferenciar los 'verdaderos' medios ciudadanos de los 'falsos'. Lo que ofrezco es mi propia e idiosincrásica herramienta conceptual para comprender los medios ciudadanos. Invito al lector a que extienda esta propuesta para explorar otras rutas, como Bhaba, Min Ha o Anzaldúa.



.....
25 *Ibid.*, p. 173.

26 *Ibid.*, p. 178.

27 Downing, *op. cit.*, p. 88.

Bibliografía

Downing, John D. H., *Radical media. Rebellious Communication and Social Movements*, Thousand Oaks (CA), Sage, 2001.

Huesca, Robert, "Conceptual Contributions of New Social Movements to Development Communication Research", en *Communication Theory*, vol. 11, No. 4, 2001, pp. 415-433.

_____, *Comments During the Preconference Our Media, Not Theirs II*, International Communication Association, May 23, Washington, 2001.

Irigaray, Luce, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1985.

_____, *This Sex which is not One*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1985.

_____, "The bodily encounter with the mother", en Whitford, Margaret (edit.), *The Irigaray reader*, Malden (MA), Blackwell Publishers, 1991a, pp. 34-46.

_____, "He Risks who Risks Life Itself", en Whitford, Margaret (edit.), *The Irigaray reader*, Malden (MA), Blackwell Publishers, 1991b, pp. 213-218.

_____, *An Ethics of Sexual Difference*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1993.

_____, *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, Austin (TX), University of Texas Press, 1999.

Lacan, Jacques, "On Jouissance", en Miller, Jacques-Alain, *On Feminine Sexuality. The Limits of Love and Knowledge, 1972-1973*, New York, W.W. Norton & Company, 1998, pp. 1-13.

Noriega, Chon, "Citizen Chicano. The Trials and Titillations of Ethnicity in the American Cinema, 1935-1962", en Rodríguez, Clara (edit.), *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the US Media*, Boulder (CO), Westview Press, 1997, pp. 85-103.

Pérez, Richie, "From Assimilation to Annihilation. Puerto Ricans in US Films", en Rodríguez, Clara (edit.), *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in US Media*, Boulder (CO), Westview Press, 1997, pp. 142-163.

Ramírez-Berg, Charles, "Bordertown. The Assimilation Narrative, and the Chicano Social Problem Film", en Noriega, Chon (edit.), *Chicanos and Film. Representation and Resistance*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, pp. 29-46.

Rodríguez, Clemencia, *Fissures in the Mediascape. An International Study of Citizens' Media*, Newbury Park (NJ), Hampton Press, 2001.

Rodríguez, Clara E., "Keeping it Reel? Films of the 1980s and 1990s", en Rodríguez, Clara E. (edit.), *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in US Media*, Boulder (CO), Westview Press, 1997, pp. 180-187.

Woll, Allen, "Bandits and Lovers. Hispanic Images in American Film", en Miller, Randall M. (edit.), *The Kaleidoscopic Lens. How Hollywood Views Ethnic Groups*, s. l., Jerome S. Ozer Publisher, 1980, pp. 54-72.