

# REALIDADES INTERCULTURALES

MIRADAS HACIA EL GÉNERO  
Y LA EDUCACIÓN



Elisa Bertha Velázquez Rodríguez  
María Luisa Quintero Soto  
(Coordinadoras)

Primera Edición: septiembre 2016 Diseño de portada: María Elisa Salazar

© Elisa Bertha Velázquez Rodríguez

© María Luisa Quintero Soto

© Universidad Autónoma del Estado de México

© Castellanos editores, S.A. de C.V. ISBN: 968-5573-44-9

Todos los derechos reservados.

Todos los derechos reservados. Se permite la reproducción de la presente obra, por cualquier medio impreso, electrónico, auditivo, con la autorización por escrito de los editores y el titular de los derechos y citando la fuente.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....9

## **CAPÍTULO I. EPISTEMOLOGÍA DE LA INTERCULTURALIDAD EN EL ARTE**

*Elisa Bertha Velázquez Rodríguez Ma. Luisa Quintero Soto  
Jesús Sales Colín*

Introducción .....	13
Espacios Oníricos .....	23
Conclusiones.....	27
Bibliografía.....	31

## **CAPÍTULO II. LA ESCUELA IKOOTS DE SAN MATEO DEL MAR OAXACA: UNA EXPERIENCIA INTERCULTURAL CON VUELO PROPIO Y SUS ECOS EN LA EDUCACIÓN SUPERIOR.**

*Antonio Carrillo Avelar María Elena Jiménez Zaldivar  
Gervasio Montero Gutenberg*

Introducción .....	33
Problemática.....	34
Constructo metodológico .....	40
Filiaciones teóricas .....	46
Descripción de la experiencia.....	50
La voz de los actores ikoots sobre la propuesta.....	55
A manera de conclusión .....	57
Bibliografía.....	61

## **CAPÍTULO III. FORMACIÓN Y EXPERIENCIA DOCENTE EN CHIAPAS: ¿REALIDADES INTERCULTURALES?**

*Nancy Leticia Hernández Reyes Rigoberto Martínez Sánchez*

Introducción .....	63
La cultura como historia y su ethos.....	65
La preocupación por la lengua .....	68
Formación y experiencia como profesionalización del docente .....	72

Una lectura crítica hacia la formación y la experiencia docente .....	78
Consideraciones finales .....	82
Bibliografía.....	84

**CAPÍTULO IV.  
PERSPECTIVA DE GÉNERO: UNA VISIÓN PARA MEJORAR  
LA SUSTENTABILIDAD DE NUESTRO ENTORNO**

*Ma. Luisa Quintero Soto  
Elisa B. Velázquez Rodríguez  
Jesús Sales Colín*

Introducción .....	85
Marco conceptual .....	86
Antecedentes de la participación de las mujeres en la sustentabilidad .....	89
La inclusión de la perspectiva de género .....	94
La relación género y medio ambiente .....	96
Conclusiones .....	99
Bibliografía.....	101

**CAPÍTULO V.  
GÉNERO, SOCIEDAD Y AMBIENTE. CASO DE ESTUDIO. SANTA  
CRUZ ATIZAPÁN. ESTADO DE MÉXICO**

*Jesús Sales Colín  
Ma. Luisa Quintero  
Elisa B. Velázquez Rodríguez*

Introducción .....	103
Método .....	104
Antecedentes.....	106
Región y zona de estudio .....	106
Economía de autoabasto, 1940 a 1960 .....	109
Desecación de la laguna, venta de su fuerza de trabajo, migración y surgimiento de talleres familiares 1960 a 1985.....	112
La producción de ropa 1985 a 2010.....	115
Comentarios finales .....	119
Aire.....	120
Suelo .....	121
Agua.....	122
Biota: flora y fauna.....	123
Factores socioeconómicos .....	124
Bibliografía.....	126

**CAPÍTULO VI.**  
**LENGUAJE E INTERACCIÓN EN EL AULA. ESTUDIO SOBRE  
EL ESCENARIO COMUNICATIVO ESCOLAR Y SUS ADECUACIONES  
POR LA PRESENCIA DE UNA ESTUDIANTE SORDA EN UNA  
TELESECUNDARIA EN EL ENTORNO RURAL**

*Silvia Flor López Vieyra  
José Luis Arriaga Ornelas  
Juan Jesús Velasco Orozco*

Introducción .....	129
El aula, escenario comunicativo .....	132
El caso de Aline y su paso por el sistema educativo.....	145
Interacción, comunicación y socialización .....	148
Conclusiones .....	154
Bibliografía.....	155

**CAPÍTULO VII.**  
**¿SON LAS CARRERAS RELACIONADAS A LA EDUCACIÓN ESPACIOS  
PREFERENTES PARA MUJERES?**

*Rocío Ángeles Atriano Mendieta  
Liberio Victorino Ramírez  
Patricia Delgado Monroy*

Introducción .....	159
Panorama general sobre estudios de género .....	160
Las mujeres en México: historia y reivindicaciones .....	163
Educación de las mujeres mexicanas a través de la historia .....	163
La fundación de las escuelas normales, una posibilidad de desarrollo para las mujeres .....	165
La educación de la mujer en México durante el Siglo XX .....	166
Conclusiones .....	170
Bibliografía.....	172

**CAPÍTULO VIII.**  
**ENCRUCIJADAS DE LA FE. EL IMPACTO DE LA MIGRACIÓN Y LA  
CONVERSIÓN RELIGIOSA EN LOS PROCESOS DE CONSTRUCCIÓN  
DE COMUNIDADES INTERCULTURALES.**

*Oscar Osorio Pérez  
Ernesto Hernández Sánchez*

Introducción .....	175
Multiculturalismo y conflicto, las mediaciones de las redes .....	176
Contexto sociocultural .....	180
Encuentro con la diversidad en los procesos migratorios .....	183
Tensión y conflicto en los procesos de cambio cultural .....	185
El cambio religioso como detonante de una comunidad intercultural .....	188

Quiebre de las concepciones tradicionalistas y el principio de la interculturalidad .....	189
Comentarios finales.	
La interculturalidad como proyecto político comunitario .....	191
Bibliografía.....	194

**CAPÍTULO IX.**  
**EDUCAR EN EL OCIO PARA LA INTERCULTURALIDAD:**  
**UNA RESPUESTA A LA MODERNIDAD**

*Mayra Araceli Nieves Chávez*

*Oliva Solis Hernández*

Introducción .....	197
Interculturalidad .....	199
Modernidad y trabajo .....	202
Ocio .....	205
Ocio, modernidad e interculturalidad .....	209
La educación para el ocio desde la interculturalidad.....	211
El ocio como un medio para alcanzar la interculturalidad.....	214
Consideraciones finales .....	217
Bibliografía.....	219

**SEMBLANZAS CURRICULARES ..... 221**

# **CAPÍTULO I. EPISTEMOLOGÍA DE LA INTERCULTURALIDAD EN EL ARTE: EL RELATO DE LAS ROCAS**

**Elisa Bertha Velázquez Rodríguez Ma. Luisa Quintero  
Soto  
Jesús Sales Colín**

## **Introducción**

**El diálogo intercultural** procede de la pregunta que impulsa al intérprete a trascender la dimensión de la cosa. Puesto que el fin es descubrir el enigma que porta intrínsecamente. En este sentido, la representación de lo femenino es un texto del pensamiento prehistórico, que plasmado en las rocas como pictografía o petroglifo nos invita a dialogar con su autor.

La interculturalidad permite el habla y la escucha de los interlocutores, rebasando las prácticas de comunicación jerárquica, binaria, de uno sobre otro. Es el poder de la voz del actor de un tiempo y espacio. En este caso, los artistas rupestres se pronuncian en un diálogo permanente entre el pasado y el presente y dejan de ser elementos de un discurso racional que los sitúa en el imaginario científico.

En este análisis se construye una mirada a los significados de las representaciones que plasmaron los artistas rupestres, especialmente en los petroglifos y pictografías que son las formas escriturales que reflejan su cosmo-

gonía en la cultura de los nómadas. En su pensamiento resalta la vivacidad del erotismo femenino, la guerra, el poder y la muerte y bajo el manto estrellado de las noches infinitas, ellos imaginaron en la textura de sus obras los colores que forman figuras, escenarios y encuentros con la divinidad que refiere la presencia de la otra edad.

El arte rupestre es la expresión estética de los grupos nómadas que recorrieron planicies, desiertos, montes y valles, acantilados y cordilleras, se trata de un recorrido que les llevó a plasmar sus huellas en las rocas como un testimonio de su experiencia interior.

Las rocas hechas relato cuentan la historia de los grupos nómadas, hilvanada en el erotismo, los misterios del goce femenino, la fertilidad, el nacimiento, el espíritu de la naturaleza, los fenómenos celestes y marítimos, la migración, los modos de conjunción con la tierra, la comunicación con los muertos y sus prácticas religiosas a la luz del chamanismo.

*Definimos el arte rupestre o mas genéricamente "representaciones rupestres" como cualesquiera representación plástica realizada sobre superficie rocosa natural, atribuible a pueblos prehistóricos o etnográficos. Generalmente se trata de pinturas o de grabados, a las primeras se les llama a veces, pictografías...a los segundos se les suele llamar petroglifos (Schobinger: 1997:150).*

El especialista en arte rupestre explica que los asentamientos más antiguos del hombre prehistórico en América se registran en cuatro sitios del sur de California, en donde están los vestigios del paleolítico americano, en esta región se han encontrado artefactos fabricados con huesos de animales hoy extinguidos con edad de 25000

a 45000 años. En el extremo noroeste de Canadá que corresponde a la alta cuenca del Yukón, existe una cueva (Bluefish Cave) donde hay artefactos de hueso y piedra de 25000 y 12000 años respectivamente, y muestran una industria avanzada a base de lascas y microláminas. Lo que es reflejo de una larga tradición tecnológica, adaptada al riguroso ambiente climático de la zona.

Las evidencias demuestran que son los yacimientos más antiguos del hombre prehistórico en América, de su tecnología y de su arte.

Muy cerca de la actual ciudad de los Ángeles, en California, en una excavación se encontró una industria de Lascas de Piedra toscamente tallada de edad aproximada de 70000 años.

En el sur de Nuevo México se encuentra una cueva llamada "Pendejo" cerca de Oro-grande que contiene fauna pleistocena, artefactos óseos e improntas de dedos humanos sobre arcilla, fechada en 50000 años.

La diversidad en tiempo y espacio de los yacimientos pétreos nos hace pensar en la migración de los grupos nómadas que inicia desde la época cuaternaria, tiempo en que empieza el proceso de construir la consciencia de su humanidad. Es el momento en que empieza a experimentar el erotismo y la muerte, las dos pasiones más intensas del ser humano, pasiones de borde que repuntan en experiencias estéticas. En la dimensión de la conciencia del ser, hombres y mujeres se interrogan acerca de su estancia en la tierra y de su libertad en los círculos del movimiento geográfico.

La migración que inicia en los territorios agrestes, hostiles e indómitos, que a veces se convertían en el sepulcro de sus vidas, determinaba la supervivencia de los grupos nómadas. En ese recorrido, dejaron el testimonio de su paso entre las rocas, plasmando su cosmogonía

con finos estiletes o combinando colores convertidos en pinturas. Las rocas decoradas hacen rutas de sus huellas, rocas en donde escribieron sus temores ante la conciencia de su finitud y el alud de la temporalidad. Rocas que narran sus exquisitas prácticas sexuales, artísticas y chamánicas. El sentido de este relato nos lleva a considerar que la migración más allá de ser una estrategia de sobrevivencia de la cultura nómada, significa el intento de trascender a través del espacio por medio de dos acciones: la apropiación de la tierra y su sacralización en el universo simbólico. El camino que trazan sus migraciones es la respuesta a su necesidad de escribir sobre las superficies pétreas el sentido de finitud ante el deseo de eternidad.

El artista rupestre en sus recorridos circulares de norte a sur y de oriente a occidente va dejando las huellas de su escritura milenaria, es el testigo mudo ante la maravilla de la naturaleza y el testigo maravillado de su propia existencia lo cual le llevó a reflexionar en el espacio de la dimensión estética.

La reunión de documentos pétreos nos lleva a interpretar que su vida cotidiana se desplegaba en el caminar sobre el continente, reconocer su temporalidad, experimentar la angustia por la muerte, erotizar el ambiente, amar y enfrentarse a lo sobrenatural, a lo Otro, increíble e indeterminado.

Las migraciones en América marcan un momento importante en la Cultura del Desierto, materializada en el modo de apropiarse de la tierra y de simbolizar el espacio sagrado. Las culturas nómadas se fueron posicionando a la vez que se constituían en artistas. Plasmaron pinturas y petroglifos con figuras abstractas, puntos, líneas simples, a veces curvas o espiraladas; rostros antropomorfos, cuerpos semi-humanos, senos femeninos, falos, manos y pies en secuencias de movimiento. Sus formas abstractas

rebasan el poder del entendimiento perceptual que todo hombre de ciencia lleva en su capital explicativo. Las escrituras en las piedras convocan a transportarse imaginariamente a la vida cotidiana de hombres y mujeres nómadas, lo cual exige trascender los códigos de la evidencia para llegar a la comprensión de su horizonte.

Los artistas de las rocas establecieron una relación vital con la naturaleza y lo divino en la invención de un estilo artístico que el pensamiento contemporáneo ha llamado Arte Rupestre.

El arte rupestre de los grupos nómadas se consolidó en la migración, como la del Estrecho de Bering a la Patagonia. Su paso llegó a un sitio que 10 000 años después se llamaría México; y caminaron por el desierto hasta California, un lugar formado por una larga y angosta franja de tierra que conforma una península semidesértica. “Los antiguos pobladores se conocieron como Pericues, Guai-curas, Cochimies y Cucapas” (León Portilla, 2003: 18).

Su andar les llevó a las sierras de Guadalupe, de San Francisco y de San Borjita en donde dejaron pinturas de la tradición Gran Mural en el abrigo rocoso de San Luis, y caminaron hasta la Quemada en Zacatecas, considerada para algunos teóricos el Chicomoztoc, gran santuario visitado por diversos pueblos del septentrión que al paso del tiempo, se convirtieron en toltecas-chichimecas y purépechas.

*Chicomoztoc pudo ser considerada como el símbolo para una génesis sociopolítica y un sitio físico específico para instancias políticas particulares, con frecuencia, la califican como tolteca quienes consideran toltecas a sus ancestros. Buscar el Chicomoztoc de toda Mesoamérica es una labor inútil. Ya que nunca fue solo uno, hubo cientos, tal vez miles, durante el curso de la larga duración de la evolución mesoamericana.*

*Mesoamérica como un antiguo ecúmene compuesto de numerosas civilizaciones, jamás tuvo unidad ideológica, social, económica o política, suficiente como para haber compartido un edén originario, único. Desde tiempos remotos, existe la compleja idea del origen de los dioses y de los hombres expresada por la imagen de una cueva-matriz que fue compartida por diversos pueblos mesoamericanos (Hers, 2002:49).*

Chicomoztoc es un punto originario que simboliza el principio de los tiempos, el nacimiento y fin de las épocas, el nacimiento del tiempo de donde partieron diversidad de grupos a sus tierras prometidas. Es el símbolo del impulso migratorio que habita en cada hombre y mujer del planeta. Los artistas rupestres aprehendían las fuerzas de la naturaleza, el comportamiento de los animales, los sentimientos amorosos entre ellos y escribían poesía en el diálogo nocturno bajo el techo de las estrellas, compartiendo el deseo y los recuerdos, produciendo imágenes mentales y visuales, mediante las cuales se posicionaron del mundo. Al respecto dice Jacques Aumont:

*“la imagen mental no es, pues, una especie de fotografía interior de la realidad, sino una representación codificada de la realidad (Aumont, 1992: 124).*

En este caso, el artista rupestre dejó de contemplar pasivamente el mundo y asumió que es una fuente de significados de los que toma registro y elige alguno para identificarse.

El imaginario del artista rupestre elaboraba redes de significación para llegar a simbolizar su entorno. Podemos explicar con el auxilio de la perspectiva psicoanalítica-

ca, el horizonte de las formaciones imaginarias en las que habitan los objetos del deseo; en ellas se producen representaciones que dan origen a las identificaciones con los ideales del yo. Las creaciones rupestres son representaciones de los imaginarios de los hombres de las cuevas; creaciones elaboradas en el instante de la contemplación y del recuerdo de su vida pasada.

Bajo la perspectiva analítica de Lacan, el imaginario dinamiza la relación del sujeto con sus identificaciones formadoras y con lo real. El psicoanalista francés dice en uno de sus Seminarios (1987) que el imaginario debe tomarse ligado a la imagen, dos palabras que no pueden separarse. Las formaciones imaginarias son imágenes que funcionan como intermediarios con el orden de la realidad, en ocasiones como suplentes y se encarnan en imágenes materiales, acústicas y oníricas. Ambas que- dan atadas a los destinos de la pulsión que tiene un fin: su descarga, un objeto: la causa de deseo y una fuente: el cuerpo en el que se registra su anclaje.

Asociado al goce de la mirada está la pulsión escópi- ca, que fortalece la necesidad de ver. De igual forma que los movimientos de la pulsión general; la escópica tiene un fin: ver. Una fuente: el sistema visual y un objeto causa de deseo. El encuentro entre objeto y fuente, es para La- can, el campo de la mirada que se encuentra de repente ante lo irrepresentable. El artista rupestre representaba en puntos, líneas y espirales aquello que se le escapaba de lo representable. Se enfrentaba al real como lo indecible. A la manera de interpretar de Aumont se puede decir que, hay dos formas de obtener imágenes, la primera es por medio sensomotriz que presenta a la cosa por sí misma. Es la cosa que se prolonga a la imagen. La segun- da forma es la imagen óptica, se trata de una descripción que tiende a reemplazar a la cosa, borra el objeto concre-

to seleccionando ciertos rasgos que en un veloz trabajo de conjunción confecciona otro objeto. Se trata de un movimiento doble, de borradura y creación. La primera forma refiere lo orgánico, mientras que la segunda alude a una secuencia infinita de descripciones que se deshacen al mismo tiempo que se trazan.

Las imágenes están ligadas a las pulsiones del espectador. Bajo esta conexión aparece la pulsión escópica, se trata de una particularidad de la pulsión y significa la necesidad de ver. El objeto de la pulsión escópica es la mirada que implica la necesidad de ver y el deseo de mirar. A la vez, la mirada satisface parcialmente la pulsión escópica.

Es la proyección del deseo del espectador, de modo que las miradas se representan en imágenes, al mismo tiempo, las imágenes solo son la representación de la mirada del artista que vive dos tiempos; el de espectador y el de productor.

La mirada del espectador crea la imagen como satisfacción parcial de su pasión por contemplar más que el de comprender los objetos reales. En su vida psíquica solo cabe la interpretación para las imágenes rupestres, en el espacio de la poética no logo-céntrica, elevándose del camino explicativo para las representaciones que terminan siendo los conceptos que secuestran la realidad.

Las imágenes rupestres son una matriz semántica imposible de reducir a una gramática binaria de significado y significante. Como dice Gilles Deleuze recordando a Bergson, las imágenes provienen del recuerdo y de los sueños que se representan en la conciencia en dos instancias: el reconocimiento sensorio-motor que es automático, y el reconocimiento atento.

*Aquí renuncio a prolongar mi percepción, no puedo prolongarla. Mis movimientos más sutiles y de diferente naturaleza, reforman el objeto, vuelven sobre el objeto para subrayar ciertos contornos y extraer algunos rasgos característicos...ahora el objeto sigue siendo el mismo pero pasa por diferentes planos (De-leuze, 2001: 68).*

El modo de representar la realidad onírica y el recuerdo por medio de imágenes, nos lleva a ordenar los instantes en el tiempo: primero se dinamiza el ojo de quien hace reconocimiento y representa el objeto-cosa. En seguida, es el objeto examinado que se pone en movimiento, bajo la mirada aguda que se posa sobre sus contornos, resaltando sus aristas, girándolo, atrapando su intimidad al asomarse a sus secretos. En el primer momento se produce la imagen sensorio-motriz. En el segundo, surge la imagen óptica y sonora.

A causa de los dos instantes surgen cuestiones:

¿Cómo se representaban el mundo los artistas rupestres?

¿Acaso su constitución neurológica solo les permitía la representación del objeto-cosa en el resorte del estímulo-respuesta?

¿Poseían la intuición de introducirse en los objetos a efecto de la mirada?

¿La dimensión de la mirada colocó al artista rupestre en el borde de lo sagrado?

¿La presencia de las mujeres elevaron su experiencia estética en el instante de plasmar la erótica de la fusión carnal y el alumbramiento?

A partir de estas interrogantes, trazamos dos espacios:

- Uno, el artista rupestre representa su realidad interna, como el texto en donde yacen plasmados los rasgos unarios para la memoria del tiempo, traspasada con los fragmentos de sus figuras primordiales, de mitos colectivos, del recuerdo de voces, impresiones acústicas y visuales, después transformadas en imágenes-relato.
- Dos, el hombre de las rocas reconstruye la realidad en cada pincelada, en cada trazo de estilete. Escribe el usufructo de la interacción con los otros: convenios, alianzas, organizaciones, pactos de vida y de muerte; supervivencia y poder, acuerdos para migrar y formas de dominio.

*Con las imágenes-recuerdo aparece un novísimo sentido de la subjetividad... La relación de la imagen actual con imágenes-recuerdo aparece en el flash back. Se trata precisamente de un circuito cerrado que va del presente al pasado y que luego nos trae de nuevo al presente, se trata de una multiplicidad de circuitos donde cada uno recorre una zona de recuerdos y retorna a un estado cada vez mas profundo, cada vez mas inexorable de la situación presente (Deleuze, 2001: 72).*

Con las imágenes y los símbolos se originan los sueños y los ensueños que no son más que la nostalgia del tiempo perdido, el deseo de un instante primigenio que se extravió en la historicidad de la conciencia. Las fotografías revelan la añoranza de un pasado mitificado, el deseo de restaurar todo lo que pudo ser y no fue.

Las piedras son los laberintos en donde se guardan los secretos del pasado y los murales rupestres en abri-

gos rocosos, muestran la evidencia del artista que temía y respetaba las rocas como centros de energía y donde escribía el sentido de hombres y mujeres en las tramas de lo erótico y la muerte como las vivencias más intensas que experimentamos los humanos.

Relatos de erotismo, fertilidad, nacimiento, muerte, dolor, plegarias y conjuros pueden leerse en los libros eternos de las rocas.

## **Espacios oníricos**

¿De dónde vienen nuestros sueños, acaso de un simbolismo inaccesible a la conciencia?

¿En qué consiste nuestra vida psíquica nocturna?

¿Son los sueños, la franja inconsciente por donde transitan los recuerdos de nuestra vida pasada?

Estas interrogantes ayudan a explorar las dimensiones del arte rupestre, dando por hecho que es una compleja relación entre el consciente y el inconsciente de su productor y proviene del inconsciente estético, entramado por la función simbólica

La función simbólica se realiza con los fragmentos del pasado, de algo entero que fue y en el presente solo se muestra en trozos, a la espera de su juntura para elaborar un texto.

Los símbolos hacen posible la construcción de la identidad de los individuos en sus pueblos, en el quehacer cotidiano de darle sentido a la interacción con el mundo. Es la revelación sensible y manifiesta de lo sagrado, lo extraño, que no se comprende, no se explica con el lenguaje del concepto.

El inconsciente estético del arte rupestre, proviene del inconsciente femenino en donde habitan los misterios

de la experiencia extática, develada en las prácticas rituales que son metáforas hechas con imágenes y palabras. Prácticas rituales en las montañas, acantilados, valles y ríos para convertirlos en kratofanías, es decir, el espacio sagrado que evoca la repetición del origen universal, el lugar de los ancestros y donde se hacen presentes los seres primordiales, el primer hombre y la primera mujer.

El inconsciente femenino funciona con flash back, sobretodo en las experiencias del alumbramiento, el erotismo y la muerte como pasajes de éxtasis.

El pincel del artista rupestre transmite el éxtasis femenino que trasciende la presencia de mujeres; es un modo subjetivo de representar la realidad, desde la propia historia personal, la conexión con la naturaleza, la fusión con la energía cósmica y el estilo propio de una escritura.

La sensibilidad de la cultura nómada se encarna en los petroglifos y pictogramas, productos de su mirada que acaricia los cielos estrellados. El artista de las cavernas es un poeta soñador, el príncipe de las nubes, el Pierrot lunar, mago y profeta incomprendido, dispuesto a pintar y tatuar las rocas en medio de sus sueños y relatos visionarios.

Su arte es el espacio donde coinciden la consciencia y el inconsciente, la cita del recuerdo y el olvido; pictografías y petrograbados convocados por el erotismo, una experiencia que va más allá de la sexualidad, cuyo fin es la procreación. Lo erótico es el puente que cruza lo ominoso y llega a la experiencia límite con lo sagrado.

Dice Bataille:

*El erotismo sagrado, dado en la experiencia mística, quiere solamente que nada perturbe al sujeto... se confunde con la búsqueda, exactamente con el amor a Dios... (Bataille, 1989: 17).*

El erotismo del arte rupestre es la fusión de lo sagrado y lo profano, la carne y el espíritu, lo femenino y lo masculino; ese instante en que se diluye la continuidad del sujeto y se pierde para dar paso a la intensidad de lo interior; es la sensibilidad religiosa que liga siempre al deseo con el pavor, al placer con la angustia. El erotismo es la vía para la experiencia estética, tan intensa como la experiencia religiosa, tan angustiosa como el erotismo.

¿De qué manera podemos entablar un diálogo respetuoso con los grupos nómadas acerca de su producción artística?

Imaginemos que un pequeño grupo de hombres y mujeres que vivían en las cuevas se encuentra con nosotros para llevar a cabo una charla en torno al arte de los petroglifos.

¿Cómo evitar las posiciones de dominio sobre los otros, imponiendo verdades de una cultura sobre otra?

¿Hasta qué punto los especialistas del arte pueden determinar con imparcialidad los valores estéticos de las producciones y dar paso al flujo de la comunicación de otros pueblos? ¿Cómo abatir la desigualdad epistémica para entablar un diálogo libre que aproxime a dos interlocutores de culturas y tiempos diferentes al mismo horizonte de consenso? ¿Es acaso imprescindible utilizar los instrumentos de análisis artístico que son eficaces en la interpretación del arte barroco de las Catedrales del siglo XVI, o la plástica del arte fantástico en México, o tal vez, los Aguafuertes de Goya en la interpretación de los abrigos rocosos de la Sierra de Guadalupe en Baja California, o de los hombres “Cabeza de pájaro” de las Cuevas de Lascaux en los Pirineos franceses, o los textiles bordados de los chamanes de Norteamérica?

Comprender e interpretar son dos momentos necesarios en el contacto con el arte rupestre, momentos que

proviene de diversos campos de conocimiento como la teoría de las religiones, la literatura neorrealista, la microhistoria, las teorías del cine, la mitología, el etnopsicoanálisis, y la arqueoastronomía, por citar algunos.

Los hallazgos arqueológicos son el puntero del diálogo intercultural, en donde se pone en duda la eficacia del entendimiento del paradigma empírico-analítico. ¿Será necesario entender los hallazgos, o comprenderlos? Tomemos el siguiente ejemplo:

*En 1991, el cuerpo congelado y momificado de un hombre se encontró conservado bajo el hielo de un glaciar en los Alpes austriacos. Seguramente fue sorprendido por una ventisca cuando cruzaba un alto paso de montaña hace unos 5 000 años. Pudo haber sido un pastor, pero los tatuajes de su piel, un disco de piedra en una cinta de cuero y algunas setas medicinales que llevaba encima condujeron a pensar que podía haber sido un chamán en un viaje ritual o espiritual (Vitebsky, 2006: 28).*

El hallazgo de un cuerpo y varios objetos-símbolo se convierten en un texto de amplia lectura que rebasa la importancia del registro de fechamiento, o aventurar juicios como “el extravío de un pastor solitario cruzando la tundra nevada”. La insuficiencia de las lecturas funcionalistas nos plantean la necesidad del diálogo intercultural inserto en el pluralismo de perspectivas que dejen de lado la idea de un individuo perdido en los mantos helados, y pensarlo como un sujeto hablante que rememora su cultura, con indicios de prácticas chamánicas que colocan en primer orden la importancia de lo divino.

## Conclusiones

El problema de la representación de lo real incluye dos vías: las representaciones colectivas, impuestas desde fuera del sujeto que existentes como cosas son un fantasma, una presuposición. Y las representaciones que vienen de dentro, inherentes al sujeto, a su propia historia y a sus formas de elaboración psíquica. En esta forma de representación se incluye el arte, los secretos de los grupos, su ejercicio del poder y sus encuentros con lo sagrado.

La representación es un momento del proceso de conocimiento, rebasa el tiempo y el espacio de la cosa representada; en este momento coincide la ilusión y la verdad, la presencia y la ausencia.

Las representaciones están hechas con signos, pero el signo es la representación de una representación. Así, el único contenido de lo representado es lo que formula su representante. Lo importante es que la representación impulsa al hablante del otro en su intento por aprehender lo representado. En este intento se manifiesta la otredad del presente-ausente.

La creación del artista rupestre es el instante de la ausencia y disimula su vacío con la representación, añoranza del tiempo perdido. Su obra rememora los orígenes de la humanidad en la matriz universal que representa a las cuevas, donde está escrito su destino y su paso por el mundo incognoscible. La imagen aspira al regreso de la presencia, quiere tomar lo perdido suspendiendo la ausencia. Sin embargo, su poder radica solamente en convertirse en signo de lo otro, esto es, en representación.

De la realidad natural y social de la cultura nómada solo hay ausencias, y la posibilidad de hacer interpretaciones de sus fragmentos colocando palabras en lo ajeno de la ausencia para dar sentido a su experiencia estética.

La representación y la creación solo se puede comprender por medio del dialogo dialógico, como lo explica Panikkar (2006) en su reflexión filosófica en torno a la interculturalidad.

El dialogo dialógico es la posibilidad de hacer un diálogo con el pasado, con los hombres y mujeres que poblaron los valles de la prehistoria. Con esta instancia del lenguaje se da un salto a la “epistemología del cazador”, como él le llama. Es decir, la actividad intelectual dirigida a la caza de información impulsada por la razón instrumental. La epistemología del cazador busca en la razón pura los fragmentos de la realidad transparente; la razón pura presupone una razón no contaminada por las impurezas del cuerpo, los sentimientos, las emociones y las diversas perspectivas de conocimiento que todo ser humano conlleva.

Explica el profesor Panikkar que:

*El diálogo dialógico quiere ser fecundo y no contentarse con simples elucubraciones racionales, no puede limitarse a formalismos abstractos de validez general, sino que debe descender al dialogo entre culturas concretas que entran en contacto (Panikkar, 2006: 55).*

Es por esta razón que consideramos la necesidad comprensiva de abordar las imágenes y representaciones de lo femenino en el arte de las rocas que pintaron y esculpieron los grupos nómadas de la prehistoria. La comprensión de sus obras nos coloca en el diálogo permanente con sus autores, con sus costumbres, rituales, pensamientos mágicos y religiosos, se trata de sumergirse en su universo lingüístico a través de cada grafo, de cada icono, para traspasar su mundo, su tiempo, su historia.

La interculturalidad antes de ser una relación entre culturas es un encuentro de hombres y mujeres de diversas geografías y contextos históricos.

Para comprender las imágenes rupestres es necesario cambiar el paradigma epistemológico del entendimiento de las evidencias por el registro sensorial, la construcción perceptual y la elaboración de imágenes-símbolo que se despliegan en nuestro mundo psíquico para generar actitudes de pluralismo.

*El pluralismo surge de la conciencia simultánea de la incompatibilidad de las diferentes visiones del mundo y de la imposibilidad de juzgarlas de manera imparcial, desde el momento en que ninguno está por encima de su propia cultura, la cual nos proporciona los instrumentos de comprensión (Panikkar, 2006: 69-70).*

En sentido contrario a los supuestos de que el pluralismo lleva a estados solipsistas, a la incomunicación como algunos creen, sabemos bajo esta perspectiva, que conduce a la tolerancia y al descubrimiento de la tercera dimensión: comunicarnos trascendiendo las fronteras de la diversidad cultural.

Para comprender el sentido de la escritura en las rocas no basta clasificar y vincular las formas a conceptos predeterminados, más allá del grupo de los bueyes, los caballos y los bisontes que están en las cuevas de Altamira o Lascaux, o las incuantificables figuras de espirales que están plasmadas en los petroglifos de Jalisco y Nayarit en las costas del pacífico mexicano, es necesario interpretar los símbolos que aparecen en la cara oculta de los objetos signo. Por esta razón, la representación del falo, de los cuerpos curvados, del movimiento y de la danza de algunos

animales fantásticos, hacen pensar en la simbolización de la sexualidad y en la indudable presencia de lo femenino, como un fragmento latente en el espacio discursivo de las piedras.

Todo ello nos coloca en la mesa de las interpretaciones en dos vertientes: 1) Que la interpretación es una acción rigurosa de análisis del objeto en cuestión sostenida en la representación de la imagen y sin omitir la subjetividad de quien interpreta. 2) Para llegar a la interpretación hay que empezar por la comprensión intercultural del arte rupestre, poniendo en marcha el dialogo de dos culturas: de los habitantes de las cuevas y nosotros.

Es un tipo de comprensión en la que las fronteras del tiempo y el espacio intercambian valores y sentidos, que sin llegar a su disolución, hacen intercambios imaginarios de uno y otro. Ya que existe una historia y una geografía cultural de ambos, su presencia en el tiempo es imborrable, solo que la comprensión surge a instancia del intercambio de sentidos. Quienes han dicho que los habitantes de las cuevas componían hordas primitivas, ágrafas, sobreviviendo solo a instancias del instinto, despliegan una visión pobre de corto poder explicativo al segmentar la realidad histórica y escindir lo humano de la humanidad. Es el autoritarismo intelectual que convierte en objetos discursivos a las personas, olvidando que el alma de toda cultura es el dialogo para la sobrevivencia.

Describir a los habitantes de las cavernas como los portadores de cerebros primitivos, cuyas sinapsis de poco refinamiento provocaban pensamiento infantil y comportamientos sociales de gran inestabilidad, equivale a pensarlos como bestias, los eternos extranjeros en el mundo del progreso.

Los artistas rupestres dejan de hablar en el aislamiento epistémico y en la indiferencia de su producción artística, como en el noroeste de México, que decenas de petroglifos dispersos en las costas del pacífico, no tienen resguardo del Estado, están a merced de la erosión y de los depredadores y traficantes nacionales e internacionales. Aún estamos hablando del coloniaje multicultural que conlleva el sometimiento simbólico de unos pueblos sobre otros, de una racionalidad sobre otra.

## Bibliografía

**Aumont, J. (1992).**

*La Imagen*. Barcelona. Paidós

**Bataille, G. (1989).**

*La Experiencia interior*. Madrid Taurus.

**Deleuze, G. (2001).**

*La Imagen-tiempo*. Estudios sobre cine. *Comunicación*, no. 26, Barcelona Paidós

**Hers, M. A. (2002).**

Chicomóztoc. "La cueva de los siete nichos". *Arqueología Mexicana*. Revista. vol. x (no 56) julio-agosto 2002, pp 48-53. ed. Raíces, Conaculta, México.

**Lacan, J. (1987).**

Seminario XI. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.

**León, Portilla, M. (2003).**

*En torno a la historia de Mesoamérica*. México. UNAM.

**Lichfield, J. (2008).**

Exhiben por primera vez en museo de Francia Esculturas Rupestres de 15 mil años. Traducción de Anaya J., *La jornada*, 31 de marzo de 2008.

**Panikkar, R. (2006).**

*Paz e Interculturalidad*. Barcelona, Edit. Herder.

**Schobinger, J. (1997).**

*Arte Prehistórico de América*. México. Conaculta

**Vitebsky, P. (2006).**

*Los Chamanes. Cultura de la Sabiduría*. Singapur Saschen.

