

# Fundamentos iniciales de la investigación audiovisual trascendente

## Fundamental Principles for Transcendent Audio-Visual Research

Recibido: 02-05-10  
Aceptado: 28-06-10

**Ivork Cordido**

Universidad del Zulia, Venezuela  
E-mail: ivorkcordido@hotmail.com

### Resumen

El presente artículo es una síntesis de la propuesta para el Taller Teórico Práctico: "La investigación audiovisual trascendente. Un seminario para los investigadores interesados en el uso del video en los trabajos de investigación en el campo humanístico". Los objetivos de este Taller coinciden en gran parte con aquellos enunciados en *Antropología Visual e Hipermedia* (Da Silva, J. y Bairon S. et al., 2007) de investigar el impacto que las nuevas tecnologías digitales y medios producen en todas las fases de la investigación, especialmente en la antropología y la sociología cultural, así como en la historia contemporánea, las historias de vida y la oralidad. Se acoge igualmente la propuesta metodológica de Nilda Bermúdez, para la utilización de lo audiovisual en la investigación histórica. En este trabajo se analizan las cuestiones epistemológicas que atañen a lo audiovisual y a la necesidad de utilizar la hipermedia en los procesos de difusión, formación y transmisión de conocimientos así como sobre la fenomenología propuesta por Edmund Husserl (1985) en sus *Meditaciones Cartesianas*, en la que se apalanca sobre las propuestas metodológicas para el uso de lo audiovisual en el terreno, en el espacio geográfico, donde se asientan las comunidades. Para ello se toman tres vertientes: de la concepción de Ariane Cole, en cuanto a la utilización de la fenomenología perceptiva, y de Robert Hérin en su *Introducción a la Geografía Social*. Al final se fundamenta el cine como herramienta para los investigadores sociales, pues cada película

### Abstract

This article synthesizes the proposal for a Theoretical-Practical Workshop: "Transcendent Audio-Visual Research. A Seminar for Researchers Interested in Using Video for Research Work in the Humanistic Field." Objectives of this Workshop coincide largely with those enunciated in *Visual Anthropology and Hypermedia* (Da Silva, J. and Bairon S. et al., 2007) of researching the impact that new digital technologies and media produce on all phases of research, especially in cultural anthropology and sociology, as well as in contemporary history, life histories and orality. It likewise adopts the methodological proposal of Nilda Bermúdez for using audiovisuals in historical research. This study analyzes epistemological questions related to audiovisuals and the need to use hypermedia in processes of the diffusion, formation and transmission of knowledge as well as those related to the phenomenology proposed by Edmund Husserl (1985) in his *Cartesian Meditations*, which settles on methodological proposals for using audiovisuals on land, in the geographical space where communities are settled. Three perspectives were considered: from the concepts of Ariane Cole, the utilization of perceptive phenomenology, and from Robert Hérin in his *Introduction to Social Geography*. Finally, cinema is supported as an instrument for social researchers, since every film constitutes a document of the anthropological, sociological, historical and lin-

la constituye un documento de carácter antropológico, sociológico, histórico y lingüístico de su sociedad, y se recomienda un método comparativo e interdisciplinario en las actividades realizadas por los antropólogos culturales y los videoastas en su rol de documentalistas sociales.

**Palabras clave:**

Audiovisual, video, percepción fenomenológica, hipermedia.

gistic nature of its society. A comparative, interdisciplinary method is recommended for the activities carried out by cultural anthropologists and video makers in their role as social documentalists.

**Key words:**

Audiovisual, video, phenomenological perception, hypermedia.

*"El estudio de nuestras visualizaciones y representaciones culturales como objeto específico de análisis por parte de la antropología visual ha obligado a replantear su inclusión como procedimiento para la toma de datos, estrategia narrativa de presentación de informes o elemento esencial en los diseños metodológicos de investigaciones de campo".*

(J. Grau Rebollo. 2002, p.31)

## Introducción: justificación teórica

Ante los fenómenos del mundo, el matemático se expresa con los signos que le son propios a esta disciplina; el músico a través de sonidos y silencios; el poeta desgarrar con versos la realidad; el artista plástico interviniendo formas, volúmenes y colores; y todos ellos lo hacen, naturalmente, usando códigos de unos símbolos arbitrarios y convencionales, con los que se sienten cómodos y familiarizados. Este es un proceso de creación que se traduce en realidades irreprochables, existentes por sí, en sí y para sí mismas. Se constituyen en sistemas autónomos de representaciones de sus sociedades, de seres ontológicos o biológicos, en fin, del mundo natural o cultural.

Ciencias, artes plásticas, música, poesía y filosofía no transmiten en sus sistemas de representación la realidad evocada; por ello es que no se pueden transponer mecánicamente las interpretaciones semiológicas de un sistema a otro. Todo análisis realizado de esta manera está destinado a la equivocación, porque estas representaciones, sobre todo en aquellas reproductoras de seres, cosas u objetos, no se reducen a los análogos: en ellos se sincretizan los valores de la sociedad que los ha originado; no son producto únicamente de aprehensiones inmediatas, sino producto de operaciones mentales interpretativas. Se instauran de esta manera como interpretaciones autónomas y no como reproducciones mecánicas.

La concepción de que las artes son sólo signos y símbolos con la pretensión de descalificarlas como representación del mundo y de los fenómenos, tan fructífera para algunas posiciones «científicas», ha comenzado a perder terreno, para cederlo en cambio a otras posturas que pregonan la validez de ambas visiones, aunque las

dos conserven su propia autonomía. Históricamente ciencia, arte y filosofía han constituido una tríada de la aventura del conocimiento, con el avenimiento del positivismo se pretendió desligarlas y erigir a las ciencias en la fundamentación única del conocimiento, difiriendo para las otras dos, roles secundarios en la hazaña de producción del discernimiento acerca de las cuestiones ontológicas y epistemológicas de la naturaleza y del ser.

Toda ciencia constituye un sistema de representaciones, e igual que la experiencia de la poesía o de la figuratividad, no son sino formas transpuestas de prácticas individuales o colectivas, de valores ideológicos, de una visión del mundo. No se agota la mirada del poeta en un verso, en un poema, quizás por aquello que Canek, el líder maya que encabezó el 19 de noviembre de 1761, una rebelión indígena contra los españoles y murió ejecutado el 14 de diciembre de 1761, nos dejó en sus enseñanzas, al decir de la tradición oral, que el poeta, había visto la mirada de Dios, a diferencia del líder que ha recibido en su cara la mirada del Dios, cercana a esta apreciación están las palabras de César David Rincón (1993) que dimos a conocer en "Dos caballeros desencantados en el Apocalipsis":

En un éxtasis casi místico de entrega a los acontecimientos más sorprendentes del lenguaje; a los hallazgos más insólitos del inconsciente, de esa revelación que como la de la Apocalipsis (sic) se produce en la poesía de todo gran poeta, cuando llega a ese dominio y a esa madurez del lenguaje, para expresar en un lenguaje de música; de contrapunto; de armonía; toda esa carga de experiencias, toda esa carga interior, toda esa fuerza imaginativa, todo ese orden mitológico que llevamos en la sangre, en los ancestros, en los cromosomas. Todos esos grandes mitos del universo, que en el fondo son un solo mito. Un solo mito. El gran mito cosmogónico de las rela-

ciones del hombre con Dios y la Naturaleza y las relaciones de los hombres con los demás hombres a través de lenguaje, a través del poema, que es producto de la poesía. La poesía no es el poema, la poesía es un estado del alma (Rincón, 1993).

Y este estado del alma expresado en la palabra encuentra no pocas dificultades para ser interpretado en otro lenguaje, porque como ya hemos afirmado no se trata de hacer una ilustración y, hay definitivamente poemas, versos y frases que pertenecen única y exclusivamente al reino de la palabra y de la capacidad de síntesis de la poesía, así como lo dijo César Vallejo: "el traje que vestí mañana", "Yo nací un día que Dios estaba enfermo grave", tan sólo para citar a un gran poeta.

Sin embargo, la mayor dificultad estriba en el manejo diferente del capital lingüístico del escritor/realizador y el del lector/espectador, así como la palabra expresada cobra diversos sentidos de acuerdo a la función intensiva de las otras palabras que la acompañan en el discurso y que la modifican substancialmente, los fotogramas (o videogramas) de una película son modificados intensivamente en el proceso de montaje de un material rodado. Al igual que sucede con la palabra (con el capital lingüístico del lector, con la del escritor y su producción como trabajo y la plusvalía ideológica generada y acumulada), acontece con la imagen generada por el realizador: el sentido que adquiere, para el espectador, una imagen en su función intensiva y modificadora con relación a las otras que la acompañan en una secuencia, en una escena forma un sistema de proposiciones visuales cargadas de sentimientos, que provienen de los significados adquiridos a través de las diferentes películas, programas de televisión y mensajes publicitarios: la comprensión varía en cada espectador, más allá de la intencionalidad del realizador.

Las afirmaciones anteriores son comprensibles si consideramos lo que hemos mantenido a lo largo de los trabajos de investigación usando el cine o el video, con sus aportes metodológicos particulares: ello es que el documental debe considerarse como una reflexión interior, de carácter audiovisual, que acerca de una realidad exterior realiza el cineasta. Esto le confiere un carácter fundamentalmente especulativo (como de otra manera lo son también los resultados escritos), y por lo tanto identificable con los procesos de creación de la ficción, es decir, interpretaciones arbitrarias acerca de la substantividad de los fenómenos, y este es un rasgo esencialmente dual y controversial característico de cualquier obra de creación estética y que es la razón del compromiso en este orden: el convenio creativo del documental estable-

ce una indisoluble mirada con el tiempo, el hombre, su cultura y su entorno.

Sólida o no la visión del documentalista ella refleja las cosas, los hechos o las personas captadas por el artista: en toda su producción están presentes las estructuras imaginarias, creadas en las relaciones caprichosas, que se establecen a la hora del montaje que interpreta el mundo. Es decir, tal descripción no es el resultado de una aprehensión inmediata de los hechos en su puro devenir, sino es producto de una operación mental que tiene por meta no sólo comunicar los hechos que existen independientemente del realizador. Este con los referentes fotografiados, crea símbolos concretos con la intención, expresa o no, de su universalización; como hecho plástico el documental, y a pesar de su personalización, de que su alcance no se reduce a los análogos, rompiendo de esta manera con el naturalismo fotográfico y alcanzar su naturaleza esencialmente realista.

A diferencia de lo escrito en que la palabra aislada tiene múltiples acepciones, toda imagen singular de cada fotograma tiene valores absolutos de verdad (los referentes fotografiados), pero al igual que la palabra, la representación fotográfica (fotograma) adquiere sus verdaderos valores en el contexto de las otras imágenes, cuya validez de verdad está en función de la imagen que le precede y la de que le sigue. Entre ambos discursos existe otra diferencia ontológica fundamental: el lector puede releer con paciencia, detenerse y analizar el signo, el espectador cinematográfico o videográfico está sometido al tiempo real en el que transcurre el discurso visual, no tiene a su disposición el tiempo para el análisis.

El espectador cinematográfico o televisivo está indefenso ante el discurso elaborado por el realizador: al momento en que traba contacto con una determinada realidad (real o imaginada), a través de las imágenes de un documental (o de una película de ficción), donde actúan una serie de mecanismos emocionales que lo lanzan violentamente de un aspecto a otro del hecho o fenómeno, está sujeto a sumergirse, sin percatarse de ello, a una vorágine de suposiciones lícitas o no. Estas imágenes extraídas de la realidad (siempre creada, inventada) desencadenan un verdadero mecanismo deductivo en el fruidor del acto comunicativo, entrando de esta manera en el campo de la presunción formal, producto de la formulación de premisas producidas por la manipulación de la realidad, cuyos resultados podrían, al menos en teoría, reducirse a esquemas elementales, así un fenómeno particular pudiera ser considerado una generalidad.

Así pues nos enfrentamos con un lenguaje (el de los íconos en movimiento del cine o el video) en el que

la literatura, la arquitectura o las artes plásticas adquieren unas dimensiones reinterpretadas y transformadas, en totalidades sentidas y significativas que las aleja de su naturaleza esencialmente hedonística para transubstanciarlas en hechos impositivos narrativos de carácter sensual.

El método de trabajo en el documental audiovisual es fundamentalmente intuitivo en el sentido fenomenológico husserliano, a la aprehensión de la realidad en acto hay que someterla al *epojè* (*ponerla entre paréntesis*): el camarógrafo capta aquellas manifestaciones del hecho que el director le sugiere desde determinada angulación (un mismo fenómeno puede ser objeto de una plasmación desde diversos puntos de vista que revelan singularidades diferentes), intervienen en cada momento factores luminosos y temporales; el material registrado queda plasmado para su posterior estudio y cada vez que se visiona se nos revelan nuevos aspectos que nos van conduciendo a un proceso de apresamiento eidético del mismo, con la finalidad de trascenderlo y a partir de allí entrar en el proceso de creación que se produce finalmente al momento del montaje, o edición, donde se construye ese reflejo de nuestro singular punto de vista, de nuestro particular sentir la esencia del fenómeno, el cual nos va exigiendo un determinado modo de expresarlo, de formarlo de acuerdo a sus elementos esenciales y en tal sentido es también un proceso pareysoniano, porque lo registrado por los equipos ofrece una cierta resistencia a su manipulación y reelaboración.

## Hacia una búsqueda de objetivos generales

Toda investigación de campo en el territorio de las ciencias humanas es fundamentalmente una pesquisa multimediática –multisensorial– aunque la conduzcamos sin el instrumental tecnológico con el que frecuentemente se asocian los medios de registros contemporáneos y que no son los que son, de por sí, inherentes a la naturaleza sensual humana (fotografía, grabación de audio, cine, video).

La reflexión inicial frente a un hecho social cualquiera que pretendamos investigar, nos coloca en alerta con todos nuestros sentidos, tratamos de captar –movimientos, modos de hablar, reír, llorar– y confiados en nuestro esquema perceptivo para transcribirlos, gracias a la memoria (siempre imperfecta y sesgada) en nuestros cuadernos de campo y rescribirlos en nuestras conclusiones sobre los diversos universos micro sociales. Tal actividad de búsqueda en lo social (de nosotros en relación

con los otros –porque no nos podemos desprender de nuestros condicionantes que nos imponen el establecimiento comparativo–, nos crea, interna y externamente, juicios acerca de los comportamientos y los valores culturales) y en contacto directo, en el terreno se centra primordialmente en los gestos, muecas, silencios, cadencias y usos verbales; la actividad indagatoria dentro de un entorno geográfico e histórico social, se torna dependiente de una aprehensión inmediata, fulminante, donde la intuición condiciona nuestra comprensión, y por lo tanto su conocimiento, pero tal visión inmediata tiende a ser diferida y revalidada, para ser posteriormente descrita lo más exactamente posible tratando de obviar, ilusoriamente, las temporalidades, que son siempre mutables y que las hace inéditas. Todo ello conduce a tratar con un proceso multi semiótico, variable en el devenir histórico, condicionando el imaginario, el sentido y la forma del lenguaje, producto de la presión que, sobre las poblaciones de culturas tradicionales, ejercen las nuevas formas que impone una cultura dominante y los medios comerciales para implantarla.

Los objetivos de nuestro trabajo coinciden en gran parte con aquellos enunciados en *Antropología Visual e Hipermedia*: “A antropología visual, como a antropología em geral ou etnografia, decorre em primeiro lugar da ideia de que as culturas se revelam através de formas e símbolos visuais subjacentes aos gestos, cerimoniais e artefactos em ambientes construídos e naturais” (Da Silva y Bairon, 2007, p. 13).

Y en *El valor de la mirada. Teoría y práctica del documental videográfico y cinematográfico*:

...todo lo que el realizador tiende a registrar y plasmar con la filmadora, es necesario que sea reordenado, que se le confiera vida propia, dándole a cada encuadre un puesto determinado, para que adquiera, junto a los otros, una significación dentro del discurso, que sea todo y parte de la imagen fílmica. Así llegamos a una definición de documental: es toda aquella película que partiendo de una realidad, sea esta en acto o histórica, analice hasta los íntimos detalles, o resalte los aspectos más importantes, tomando posición ante la misma (Cordido, 2006, p. 29).

Las implicaciones de estos postulados podemos ampliarlas de la manera siguiente:

- Utilización de los medios audiovisuales en los procesos de indagación, desde el momento mismo del inicio en el trabajo de campo, por lo

que el investigador debe poseer conocimientos de las técnicas registro para captación del sonido y la imagen, por lo que deben adquirir las habilidades necesarias, bien para el manejo del instrumental a su disposición o bien para exigir a los técnicos que los acompañan en la labor de pesquisaje de modo que desarrollen las competencias técnicas que sean necesarias para el logro de los objetivos propuestos;

- Conocimientos del lenguaje audiovisual de manera de exponer coherentemente los resultados de las investigaciones realizadas, es necesario resaltar en este sentido que las nociones discursivas de lo audiovisual (especialmente del cine y el video) deben estar presentes en los procesos de rodaje y edición, para la elaboración de una retórica convincente y clara para los espectadores;
- Combinación de medios expresivos que permitan difundir en los más variados escenarios los resultados de los procesos indagatorios, aunque la base fundamentalmente se centre en «la tecnología cinematográfica» refiriéndose no sólo al instrumental técnico, sino además a los problemas inherentes a la representación y del trabajo en campo (de acuerdo a la referencia que hace José Da Silva a Bob White de la Universidad de Montreal, en Canadá):

Embora se centre sobretudo na «tecnologia cinematográfica» deixa antever uma abertura para outros *media* retomados por programas de formação de outras universidades, focalizados em três eixos de reflexão: o de utilização dos *media* (fotografia, cinema e *media* digitais) como instrumentos de investigação em antropologia, suas possibilidades e limitações; os *media* enquanto instrumentos de transmissão de saberes em antropologia; os *media* e as novas tecnologias de representação enquanto objeto de estudo (Da Silva, 2007, p. 21).

Esta última apreciación le confiere un carácter epistemológico al uso de los medios en los procesos in-

dagatorios de carácter social en trabajos de campo, sobre el terreno (no sólo en antropología, en oralidad tradicional, en sociología, en historias de vida, etc.).

### Algunas consideraciones de carácter epistemológico

La captación del hecho investigado plasmado desde diversos ángulos, nos proporcionan una serie de ideas, de posibilidades de las esencias del suceso que se registra mientras se hace así mismo cual historia, proponiéndonos una serie de relaciones, unas veces continuas, otras recurrentes, la más de las veces irrepetibles, pero que quedan registradas en el proceso de creación en acto (el registro multimediático), para que luego desde la creación reflexiva (inicialmente en el montaje del material registrado [imagen y sonido]) descubramos para nosotros aquellas proposiciones que vienen desde esos otros –que son también nuestros pares– con la finalidad de elaborar un discurso que corra válidamente en ambos sentidos.

El material captado por los aparatos de registro constituyen no sólo una representación, de algo que está allí plasmado, es decir un reflejo una idea, de un suceso o un hecho, una metáfora si se quiere, “un lugar intemporal” para el desarrollo de un discurso posterior por intermedio de las relaciones imagenéticas que se establecen en el montaje. Lo importante de estas imágenes iniciales que constituyen un juicio de por sí<sup>1</sup>, aunque sesgado, es lo que pueden llegar a ser en la transmisión del conocimiento del acontecimiento captado, a propósito de lo cual escribe Buxó Rey lo siguiente:

Superar el paradigma positivista de la realidad empírica y pasar a un enfoque constructivista y de selección visual de la realidad ha supuesto apostar por la continuidad entre sujeto y objeto y la discontinuidad entre lo real y la apariencia, la autenticidad, la autoridad y la autoría, y, frente a la precisión de la versión única, incorporar la ambivalencia y la ambigüedad de las versiones múltiples. A lo cual cabe añadir que entendida la como cognición, percepción y emoción, se zanja la

1 Al elegir un determinado ángulo, una distancia focal, un ir o venir en determinados momentos sobre los personajes o el paisaje, el juego de luces y sombras, etc., el realizador, aún sin proponérselo conscientemente, está emitiendo un juicio de valor, una opinión, sobre el acontecer registrado.

cuestión de si estamos tratando con realidades psíquicas o materiales, puesto que todo lo que se piensa, imagina, concibe, percibe, intuye y sucede es parte real de la vida, como dice Valle-Inclán en **La lámpara maravillosa**: Nada es como es sino como se recuerda. Nada es como es sino como la memoria lo evoca" (Buxó, 1999, p. 70).

Las secuencias registradas por el (o los) investigador (es) quedan plasmadas para que se pueda pasar de ese "saber en sí" [*noesis*] provocado por la visión primaria, hacia un proceso reflexivo [*dianoia*] que permita elaborar un discurso audiovisual en el que han de combinarse muchos factores de carácter estético: es un proceso narratológico complejo en el que intervienen factores expresivos en sí 1, que adquieren en su combinación un producto erótico, en el sentido que median los sonidos, las imágenes, el ritmo, las luces orquestados para producir emociones. Al respecto Piault apunta:

Se trata de un trabajo sobre la luz, el desplazamiento y la duración, un juego de la aproximación (la profundidad de campo), de lo turbio (la puesta a punto) y de un conjunto de movimientos y de posiciones de la cámara en relación a lo que se ha filmado. Hay aquí una llamada a una perfección sensible que distancia lo visto de lo visible, introduciendo lo turbio en la certeza anterior a lo perceptible. Una acción de la mirada regula la distancia y la nitidez de la percepción, ya no es una simple filmación por la puesta en relación deliberada de los elementos sorprendidos en la intención fílmica. De la misma manera que hemos comenzado a comprender la importancia del cuestionamiento con relación al contenido eventual de la respuesta, lo equívoco de la mirada nos parece como más decisivo que una improbable adecuación descriptiva con el objeto mirado" (Piault, 2002, pp. 100-101).

De manera que el investigador audiovisual lleva consigo una doble función: una de carácter científico y otra perfilando hacia la creación estética, rompe con la actitud contemplativa y de deleite ante la realidad, para apropiarse de ésta, vinculándola como hecho histórico siempre en desarrollo, con diferentes relaciones semánticas variables y formas de relacionarse con otras expresiones

de la cultura (Cordido, 1996). El realizador/investigador da un salto cualitativo encarnando dos maneras distintas de ver y sentir la vida pero que transcurren simultáneamente: la captación del hecho en el momento como vivencia intencionalmente realizada, registrada por lo tanto como conciencia, que posteriormente convertirá en objeto para su elaboración discursiva audiovisual, interpretada y relacionada con otros elementos igualmente percibidos y registrados para ser transmitidos; se pasa, de esta manera, del reconocimiento objetivado por los aparatos a una elaboración poética audiovisual, generando así una nueva experiencia cognitiva.

Para Barthes el órgano principal del fotógrafo no es el ojo, es el dedo. Y, el dedo que acciona el disparador de la cámara lo rige el sujeto, el cual es movido por el deseo, escoge su objeto, lo encuadra, escoge el momento, acciona el dispositivo. El sujeto se encuentra fuera de campo y al elegir su objeto establece un vínculo con él, en este sentido su individualidad se extiende hacia el objeto, involucrándose afectivamente (Cole, 2007, p. 112).

De lo expuesto hasta ahora se desprende que el eje fundamental de la actividad derivada de nuestra propuesta estriba en la utilización de las pesquisas combinadas de diversas disciplinas, cuyos resultados concretos serían presentados a través de productos de Hipermedia:

- Antropología cultural, específicamente a la referida a la antropología visual para el registro de las comunidades con los enfoques propuestos de la fenomenología perceptiva, tal como lo propone Ariane Cole: "producir imágenes implica establecer la relación entre percepción, memoria e imaginación, consideramos que sería importante que cuando ejecutemos una aproximación en antropología la identifiquemos como una aproximación a la fenomenología de la percepción [...] (Cole, 2007, p. 112).
- Historia, especialmente al trabajo referido de historia oral que permitirá establecer la procedencia y origen de las poblaciones que conforman un determinado espacio geográfico
- Geografía social cuya pertinencia está claramente plasmada en las propuestas del Doctor Robert Hérin, quien acota lo siguiente:

...las investigaciones sobre el espacio vivido tienen, entre otros méritos, el de revelar, o al menos confirmar, que las prácticas espacia-

les de los individuos y sus referencias a los lugares son inseparables de su situación en la sociedad – que son entonces un indicador revelador particularmente cargado de significación de las estructuras sociales.

Así, a través del análisis del espacio vivido, la geografía se plantea por objeto el de describir e interpretar las relaciones espacio-sociales que interrelacionan los individuos, los grupos sociales y los diferentes niveles del espacio (Hérin, 2006, p. 33).

- Lingüística, especialmente en el proceso de conservación de las lenguas indígenas, su influencia y permanencia aun en aquellas zonas donde se han desplazado comunidades autóctonas que conservan muchos rasgos de su cultura primigenia.

Podríamos continuar incorporando disciplinas para conformar este cuadro, sabemos que faltan algunas muy importantes, por ejemplo la sociología, la literatura, la filosofía, esta última ateniéndonos a lo expresado en cierto momento por el filósofo alemán Karl Marx, según el cual la filosofía no podía seguir siendo una disciplina para explicar el mundo, sino para transformarlo.

## La propuesta metodológica

La Doctora en Ciencias Humanas Nilda Bermúdez (2008) en su tesis doctoral ha propuesto una meto-

dología de trabajo para la investigación en ciencias sociales cuyo resumen, elaborado por ella, podemos circunstancialmente, adoptar para clarificar esta propuesta.

La metodología de trabajo se fundamenta en los procedimientos científicos de la investigación histórica, lingüística, la geografía social y en el método propio de la antropología visual utilizando para ello los medios audiovisuales.

El método histórico, en combinación con los métodos de las disciplinas nombradas, se emplea para llevar a cabo las operaciones heurísticas y de análisis/síntesis en cuanto al manejo y tratamiento de las fuentes, así como a la reconstrucción y explicación del proceso social a estudiar.

El método audiovisual orienta la organización del trabajo de producción cuyo proceso se desarrolla en tres etapas denominadas pre-producción, producción y post-producción

Para el análisis y tratamiento de las fuentes visuales y audiovisuales se acudirá a otros campos disciplinares que actuarán como complemento de la hermenéutica, son los casos específicos de la antropología visual, la geografía social y la sociología del cine que permitirá comprender el producto cinematográfico relacionado con el tema a estudiar y el período (documentales, noticiarios, secuencias no editadas, etc.) como fenómeno social, cultural, ideológico, de propaganda, es decir, ver al cine como una memoria social.

La Figura 1 sintetiza la metodología utilizada en su tesis doctoral la profesora Nilda Bermúdez y fue elabora-

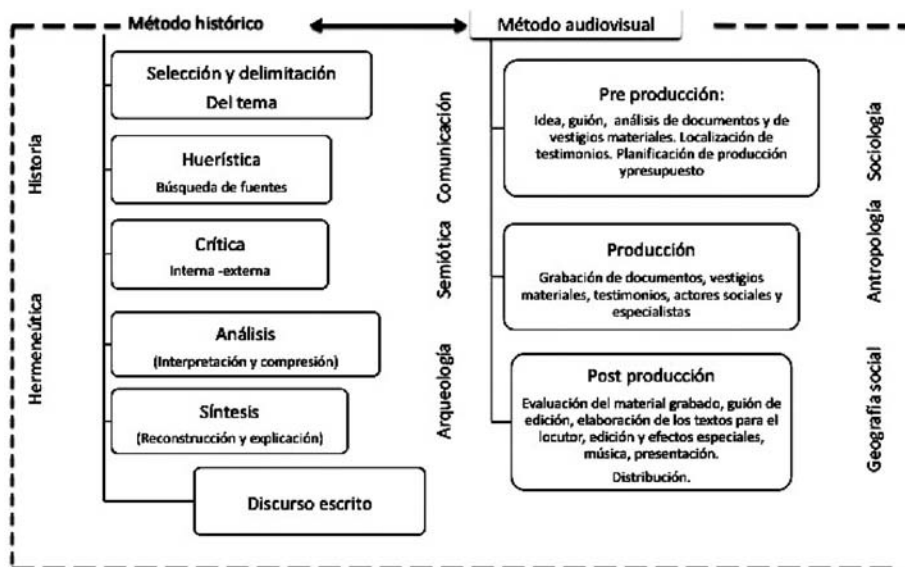


Figura 1. Cuadro comparativo entre la utilización del método histórico y el método audiovisual, propuesto y elaborado por Nilda Bermúdez.

do por ella para la presentación de su tesis y que hemos incluido en este trabajo.

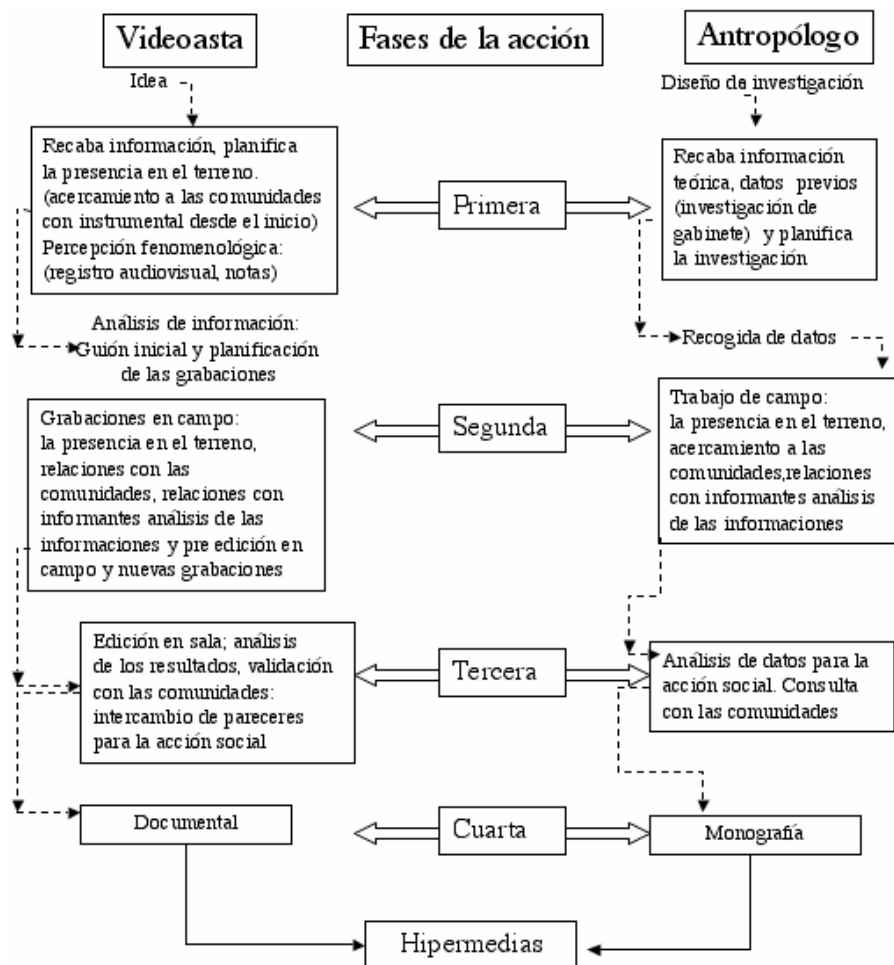
Con estos aportes tomados de la mencionada tesis concretamos parte de la propuesta metodológica. Por nuestra parte avanzamos (Fig. 2) la actividad de los realizadores audiovisuales, específicamente los videoastas, y su acción, en conjunto, o separados, con los antropólogos.

Sin embargo creemos necesario avanzar algunos conceptos mencionados más arriba, como los de fenomenología perceptiva, la cual fue ampliamente desarrollado por Sartre. Uno de los presupuestos desarrollados por Husserl es el de *La evidencia como presencia auténtica*, a propósito de ello dice el filósofo en sus *Meditaciones Cartesianas*:

En su sentido más amplio el término de evidencia designa un protofenómeno universal

de la vida intencional (frente a las restantes maneras de tener conciencia de algo, que pueden ser a priori vacías, presuntivas, indirectas, impropias): el preeminente modo de conciencia de la aparición auténtica, del representarse a sí misma, del darse a sí misma una cosa, un hecho objetivo, un universal, un valor, etcétera, en el modo terminal del «aquí está», dado «directa», «intuitiva», «originalmente». Para el yo quiere decir: no asumir una cosa, presumiéndola confusamente, como en hueco, sino estar con la cosa misma, ver, contemplar, penetrarse con la cosa misma (Husserl, 1985, pp. 108 y 109).

Frente a las culturas existentes en una población o en un barrio, que se nos presentan juntas, concretizadas en un «buscando a Dios por los lados del merca-



**Figura 2.** Cuadro comparativo entre las actividades de un documentalista y un antropólogo en el trabajo de campo. Elaboración: Ivork Cordido.



do», «tuve que venderlo todo, para no estar pendiente, mirando por todos lados, para pagar la deuda de sangre que hizo mi hermano a la casta x». Frases que con frecuencia escuchamos en las barriadas de Maracaibo, o en las de cualquier otra ciudad del país. ¿Cómo podemos distinguir las diferentes culturas que conviven en un barrio para construir un discurso coherente, ante, por ejemplo la violencia horizontal ejercida por los miembros de una misma comunidad, e igualmente ante el temor que desde los poderes se ejerce verticalmente? La respuesta no es sencilla porque cada situación solicita, de cierta manera un método particular para acceder a ella. No nos podemos encerrar en una sola visión filosófica para explicárnosla y es ilusorio creer que se puede apalancar, mediante la difusión masiva, el desarrollo de una conciencia o una noción de pertinencia.

Apunta Pedro Trigo (2008, p. 8), en su trabajo *La cultura del barrio* "la observación fenomenológica es muy difícil porque ordinariamente nuestros presupuestos no obran como meras hipótesis con una finalidad puramente heurística sino que funcionan como cauces establecidos que encajonan los datos". Queda claro existe una dicotomía entre la percepción del observador y los prejuicios que el investigador lleva cuando enfrenta el sujeto/objeto de su pesquisa, existe una tendencia a querer forzar los acontecimientos a la luz de *su verdad*, sesgando aquellos que no cumplen con los requisitos previamente establecidos. Si bien es cierto que es difícil despojarse de pre conceptos, no menos cierto es que ello es posible si se actúa con honestidad, porque los objetos, hechos o sucesos que queremos investigar no son ajenos a nuestra existencia, sino que forman parte de nuestro ser de estar.

Por ello es importante, para nuestra propuesta, el registro audiovisual ya que nos permite posteriormente distanciarnos, pasar de la llamada «creación en acto» (esto es la creación emotiva al momento de la filmación, producto de la percepción fenomenológica) a la «creación meditada» (la que se realiza en la sala de edición una vez que hemos trascendido nuestra apreciación inicial) para la construcción de cualquier discurso audiovisual. Ariane Cole resume esta actividad de investigación audiovisual desde el punto de vista de la fenomenología en los siguientes términos:

El abordaje fenomenológico inicialmente desarrollado por Husserl, representa repropone el análisis científico cartesiano en la medida en que pasa a considerar los datos de la experiencia en su totalidad, en donde la presencia del sujeto que analiza su objeto

también experimenta una transformación. En este sentido, identificamos la metodología propuesta por la fenomenología emparentada con la reflexividad y el método exploratorio aprehendidos de la realidad por la antropología visual, en la que es analizada, extendiendo el enfoque del análisis de sus referentes hacia el propio proceso investigativo.

[...] Merleau Ponty propone los fundamentos para esta investigación, donde repercuten el encuentro entre el mundo poético y el mundo real, donde la percepción es el elemento fundamental. Percepción realizada por el cuerpo, un cuerpo complejo que abarca, el espacio y el tiempo sentidos, la memoria y la imaginación, clarificando las interrelaciones entre las identidades poéticas, los seres, las cosas y los lugares (Cole, 2007, p. 112).

La relación entre el investigador social contemporáneo, ese que suela andar equipado de mínimos equipos (en cantidad y tamaño), provisto de conocimientos teóricos, dispuesto a comprobar sus hipótesis elaboradas en oficinas, en base a informaciones proporcionadas por otros científicos sociales, hará bien en darle a su presencia el intercambio desprejuiciado de las miradas y sonidos, con los hombres y mujeres que pueblan los espacios sociales, con todas sus cargas semánticas, para ello son necesarios los registros con libretas de anotaciones, con fotografías, sonografías, filmaciones y videografías, que permitirán difundir lo visto, lo oído, lo sentido a través de libros de textos e hipermedias.

## Hipermedia y transmisión de conocimientos, esbozo de una búsqueda

En el mundo contemporáneo los mayores productores de cultura son los originados por la presencia de nuevas formas de comunicación, que han subvertido las formas naturales de transmisión de conocimiento; la aparición de la fotografía y el cine –este último inicialmente inundó todas las manifestaciones de espectáculos desde los centros de reunión de la intelectualidad europea hasta barracones de ferias, en sus inicios– se fueron abriendo caminos hasta ocupar lugares privilegiados en las investigaciones de las llamadas ciencias duras hasta las ciencias sociales: no bastaba con describir los resultados de las investigaciones había que mostrarlas, se ha-

bía hecho palpable aquella afirmación de que una imagen dice más que mil palabras.

Siendo como es el cine la más antropomórfica de las artes, su aparición atrajo desde el inicio la atención de los antropólogos, por varias razones de carácter histórico, pero la más importante es que irrumpía precisamente con la formación de los estados europeos y su expansionismo colonial y el nacimiento de los afanes imperialistas norteamericanos: unos y otros necesitaban la mayor información sobre las otras naciones, para ellos lejanas, donde estaban materias primas que explotar y pueblos que no habían alcanzado los grados de civilización para hacer dicha labor pero que tenían la mano de obra para explotarlas. Y allí estaban los científicos sociales y los camarógrafos con el instrumental de registro que les permitiría enterarse como eran *esos otros*: salieron los camarógrafos de los hermanos Lumiere, los de la Pathé, los de Edison, a traer y satisfacer aquella extrema curiosidad que además producía ganancias con las exhibiciones de los documentos filmados (Cordido, 2009). Hasta acá el breve recuento histórico del nacimiento del cine en el siglo XIX y su inclusión inicial en la antropología en los comienzos del siglo XX.

Apunta la Doctora Margarita Dalton:

Y surge la pregunta: ¿es importante que la antropología utilice el cine, el video o la internet para realizar su labor? ¿Qué tan importante es que lo haga como espacio de reflexión y análisis crítico de la vida en sociedad?, llámese grupo humano alejado de la «civilización», análisis de las prácticas políticas en comunidades urbanas o simplemente la mirada en el espejo de la alteridad. La respuesta es positiva: es necesario abrir el campo para temas que de pronto en el espacio lineal de los libros, en el medio caliente de las cintas de audio o en el formato frío del video pueden incidir en un conocimiento más profundo de la realidad. En ese sentido hay testimonios audiovisuales que se vuelven documentos y adquieren un valor inconmensurable con los años.

Los planteamientos que definen lo visual en antropología nos acercan a discurrir sobre el rigor en el trabajo de los medios audiovisuales, pero también sobre la subjetividad humana que nos circunda y de la que somos juez y parte en ocasiones. Las nuevas tecnologías pueden presentar controversias sobre los instrumentos, medios y métodos para las

ciencias sociales y se espera que gracias a ello surjan nuevas perspectivas para el estudio de la sociedad (2000, pp. 11-12).

## A manera de conclusiones

De expuesto anteriormente podemos aproximar algunas reflexiones iniciales, para un desarrollo posterior, de la propuesta de una Investigación Audiovisual Trascendente:

- Quebrar el prejuicio hacia el mundo del cine, por parte de los investigadores sociales, al considerarlo como un mero espectáculo, sin percataarse, o no querer hacerlo, de que cada película constituye un documento de carácter antropológico, sociológico, histórico y lingüístico de la sociedad que lo ha producido.
- Romper con el temor de los científicos sociales a enfrentar el uso de un lenguaje desconocido para la mayoría de ellos, que intuyen las complejidades de lo audiovisual que implica un conocimiento técnico y científico.
- Conseguir fuentes de financiamiento que hagan factible la aplicación sistemática de los métodos audiovisuales en la investigación de campo.

Todo lo anterior debe y puede ser superado desde las universidades incorporando, en los currículos de estudios de las ciencias sociales, la enseñanza de los elementos constitutivos de los lenguajes audiovisuales y el manejo de los equipos, para el registro de las realidades y comunidades que conforman el entorno geográfico, con las que los centros de estudios universitarios tienen un compromiso ético, estético, científico y moral.

Las destrezas en el manejo de los equipos no implica otra cosa que la capacidad de comprensión y utilización de los lenguajes audiovisuales: de las limitaciones y posibilidades para que, los científicos sociales, sepan exigirles a los técnicos, que los acompañen en sus labores de pesquisa e indagación, aquello que es posible de realizar y en ningún momento convertirlos en operadores de equipos.

## Referencias

- Bermúdez, Nilda (2008). El discurso audiovisual para la reconstrucción de la memoria *histórica del Zulia petrolero (1920-1935)*. Tesis Doctoral Para Optar Al Título: Doctora en Ciencias Humanas. Zulia, Venezuela. Mención Publicación. Universidad del Zulia.

- Buxo Rey, María Jesús; Delgado Ruiz, Manuel; Goldsen, Rose Kohn; Miguel, Jesus M. de; **Pinto, Carmelo** (1999). De la investigación audiovisual: Fotografía, cine, vídeo, televisión. Barcelona: Proyecto A. Ediciones.
- Cole, Ariane. (2007). A arte do documentario: notas sobre o audiovisual, a antropologia *visual e o processo de criação*. Capítulo 6, en *Antropologia Visual e Hipermedia*. Portugal. Org. y Coord. José Da Ribeiro e Sergio Bairon *et al.*, pp. 109-123.
- Cordido, Ivork. (1972). *Cine y Subdesarrollo*. Comité Contra la Dependencia y el Neocolonialismo. Caracas, Ediciones Cabimas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza.
- \_\_\_\_\_. (2006). El valor de la mirada. *Teoría y práctica del documental videográfico y cinematográfico*. Maracaibo: Editorial de la Universidad del Zulia.
- \_\_\_\_\_. (2009). Relaciones entre la literatura y lo audiovisual. *Revista de Literatura Hispanoamericana*, Nº 59, Julio-Diciembre, pp.128-161.
- Dalton, Margarita (2000). Lo audiovisual en antropología. *Revista Desacatos* No. 8.
- Da Silva, J.; Bairon, S., *et al.* (2007). *Antropología Visual e Hipermedia* [Orgs. y coords.]: Edições Afrontamento/Rua Costa Cabral, 859/4200-225 Porto.
- Grau Rebollo, Jorge (2002). *Antropología audiovisual. Fundamentos teóricos y metodológicos en la inserción del audiovisual en los diseños de investigación social*. Barcelona: Ediciones Bellaserra, Serie universitaria.
- Hérin, Robert (2006). *Introducción a la geografía social*. Maracaibo: Universidad del Zulia. Ediciones del Vice Rectorado Académico, Colección de Textos Universitarios.
- Husserl, Edmund (1985). *Meditaciones cartesianas. Introducción a la fenomenología*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piault, Marc Henry (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Trigo, Pedro (2008). *La cultura del barrio*. Caracas: Fundación Centro Gumilla.

#### Documentales videográficos

- Cordido, Ivork (1993). Dos caballeros desencantados en el Apocalipsis. Documental videográfico sobre el grupo literario Apocalipsis, en el marco de la investigación "Propuestas estéticas de la Literatura Zuliana", dirigida por la profesora Iliana Morales Gollanza. Realización, guión, fotografía y edición Ivork Cordido. Música Daniel Castro Aniyar. Maracaibo, 1993.