

SOCIOHISTORIA



Atrio en Sevres
Alfred Sisley
Col. Clara Rosa Otero Silva de Altamirano

CONCURRENCIAS HACIA LO SENSIBLE HUMANO: POR UNA ESTÉTICA DE ANTROPOLOGÍA AUDIOVISUAL

Ivork Cordido Demartini*

RESUMEN

La captación y posterior plasmación en imagen y sonido de nuestras percepciones, transformadas posteriormente en las narrativas de representación, producto de las investigaciones de campo en lo cultural y social es lo que, en una aproximación inicial podríamos definir como una Estética Antropológica Audiovisual, en cuyo proceso de indagación se plantea -como en toda búsqueda de los audiovisuales sociales- que las culturas parten del mismo accionar del hombre cuando hace su aparición sobre el planeta. Este planteamiento inicial del trabajo a continuación presentado es marcadamente influenciado por Pier Paolo Pasolini, aunque el cineasta, ensayista y poeta italiano aparezca nombrado solo una vez hacia el final del artículo. Se parte de las reflexiones del uso de equipos audiovisuales en las exploraciones sobre diversas realidades del acontecer humanístico en variados grupos sociales, no se pretende dar preceptivas funcionales de la estética de la imagen y el sonido. Es una propuesta abierta para definir en el futuro lo que podría ser una estética para el trabajo antropológico audiovisual.

Palabras Clave: *estética, antropología, fotografía, video, audio, hermenéutica, fenomenología.*

* Profesor jubilado de la Universidad del Zulia. Cineasta. Antropólogo. E_mail: icdemarini@gmail.com

Recibido:21/02/2019

Aprobado: 19/06/2019

CONCURRENCES TOWARDS THE HUMAN SENSITIVE: FOR AN AESTHETICS OF AUDIOVISUAL ANTHROPOLOGY

ABSTRACT

The capture and subsequent expression in image and sound of our perceptions, later transformed into representation narratives, product of field research in the cultural and social, is what, in an initial approach we could define as an Audiovisual Anthropological Aesthetics, in whose process of inquiry arises, -as in any search of social audiovisualists-, that cultures start from the same actions of man when he makes his appearance on the planet. This initial approach to the work presented below is markedly influenced by Pier Paolo Pasolini, even though the Italian filmmaker, poet and essayist is only named once, at the end of the article. It starts from reflecting on the use of audiovisual equipment in explorations of various realities of humanistic events in various social groups. It is not intended to give functional prescriptions for the aesthetics of the image and sound. It is an open proposal to define audiovisual anthropological work in the future.

Key words: aesthetics, photography, audiovisual anthropology, phenomenology.

Consideraciones preliminares sobre los oficios

La elaboración en imagen y sonido de nuestras percepciones, las narrativas verbales de las pesquisas de campo cultural y social es lo que, en una aproximación inicial, podríamos delimitar como una **Estética Antropológica Audiovisual**, en cuyo proceso de acción investigativa se plantea -como en toda búsqueda de los audiovisualistas sociales- que las culturas parten del mismo accionar del hombre cuando hace su aparición sobre el planeta hasta el presente:

La presencia del género humano en el planeta, a diferencia de las otras especies animales, estuvo marcada por ser una irrupción totalmente transformadora, una humana/perturbación de la geografía, del entorno y del sometimiento sobre el resto los habitantes que le preexistieron, inclui-

dos los vegetales. Ese proceso de la mutación del planeta se presenta, en términos geológicos de manera violenta e inconclusa, siempre en evolución, en una experiencia sin precedentes: ha ido condicionando y construyendo el planeta de acuerdo a sus necesidades o apetencias y, como si no le bastase, desde hace poco más de medio siglo de nuestra medida temporal, ha fijado su atención en el universo y sus galaxias para construir un nuevo mundo para él, aún no sabemos, y quizás nuestros descendientes inmediatos tampoco logren vivir en ese hogar que los humanos aspiran construir¹.

Cuando planteamos una estética antropológica audiovisual no deseamos establecer una serie de preceptivas sobre el uso de los equipos, esas reglamentaciones están bien para la preparación de los técnicos que operan el instrumental -que por otra parte vienen con los manuales de tales herramientas- y se pueden considerar una especie de gramática funcional, que indudablemente su uso tiene repercusión sobre los resultados finales del producto audiovisual, nuestro propósito es distinto, producto de una urgencia valorativa del quehacer de los científicos sociales, de los realizadores audiovisuales y creemos que es de sumo interés de los antropólogos, como se desprende de las afirmaciones de Sally Price²:

Tradicionalmente, las reivindicaciones a la sensibilidad estética han estado celosamente custodiadas por los historiadores del arte académicos, los coleccionistas, los marchantes y otros auto-designados expertos en arte, lo que significa que los antropólogos, que ponen tanto interés en el contexto social y cultural de los objetos de arte, son vistos como si se dedicaran a una cosa totalmente distinta. Las acusaciones también van en sentido contrario, con los antropólogos que afirman que los críticos de arte son ciegos a la importancia del contexto histórico, social y cultural.

¹ Cordido Ivork, (2018) Genio y figura...¿Hasta la sepultura?.

² Price, Sally (2005) Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, ISSN 0211-5557, N° 21

El propósito

Con nuestra propuesta intentamos llegar a una especie de estética³ conceptual valorativa que se caracteriza en el caso específico de la antropología audiovisual por:

- Utilización de tecnologías digitales y de los nuevos medios en la investigación cualitativa, que contribuyen a la comprensión de los grupos humanos en todas sus manifestaciones, respetando, como lo que hemos señalado en *El valor de la mirada*, la autonomía argumental y, por tanto, narrativa que cada hecho social encierra en su devenir.
- Propuesta de nuevas formas narrativas, así como soportes materiales en los procesos de difusión de las investigaciones sociales (etnográficas, antropológicas, históricas, lingüísticas) en las que se evidencian las captaciones sensibles del entorno, expresadas a través de la captura y creación en objetos materiales e inmateriales, donde se expresan las valoraciones aportadas por las expresiones orales (leyendas, cantos, bailes) que son los orígenes y permanencia de los símbolos;
- Como consecuencia de lo anterior es imperiosa la incorporación de la memoria individual y colectiva que se construye con diversas fuentes: no sólo con el documento escrito, que valida la búsqueda de la información en las investigaciones humanísticas y sociales, sino también con las fuentes orales; lo que implica:
- La incorporación de métodos y técnicas de los medios auditivos y visuales en las pesquisas de campo, teniendo en cuenta que no son asépticos, pues están operados por los investigadores, sus ayudantes y los técnicos que se supeditan a su visión ética y estética del mundo.

Nuestra curiosidad frente a los antiguos restos materiales, los comportamientos de los hombres que creíamos perdidos en el tiempo, o la producción significativa de materiales hace brotar lo que allí está in-

³ Como veremos hacia el final del artículo ,nuestra concepción de estética va más allá de una consideración hacia lo bello.

visible, pero inherente a la presencia de la especie humana: todas estas revelaciones, las creaciones materiales e inmateriales, son productos del pensar que es lo que hace y distingue al ser humano como es y como se manifiesta.

Parafraseando a Gadamer⁴: cada vez que se intenta llegar a la esencia de las ciencias humanas, las del espíritu, surge como discurso enhiesto el arte, como verdad límpida y ontológica, en tensión con lo observado, no sólo en el entorno natural, que desnuda aquello que denominamos realidad, con la cual establecemos una relación que va más allá de la observación porque se nos adhiere, se nos pega en el cuerpo, en la conciencia y en la intuición; se nos agregan los hechos que fructifican y enseñorean en las palabras para transmitirlos y reinventarlos en imágenes verbales, que sustituyen en la memoria esquiva lo vivido, que escamotean por su propia naturaleza los colores, sonidos y movimientos particulares, que de suyos tiene en la remembranza de cada observador. Darle un halo de certeza, de verdad, de similitud, adquiere mayor fuerza con la utilización de los equipos de registro y reproducción contemporáneos: cámaras de video y fotográficas (incluidos las de los celulares) con posibilidades de grabar sonidos, porque desvelan aquello subyacente en las prácticas litúrgicas.

Los antecedentes.

La antropología como ciencia reconocida nace a mediados del siglo XIX, siendo ya habitual la utilización de la fotografía como herramienta para el conocimiento de la alteridad exótica, por ello no es posible ignorar las afirmaciones Juan Carlos Orrego y Margarita Serje en *Antropología y Literatura: travesías y confluencias*⁵ Estos autores establecen que las proximidades entre ambas esferas son anteriores al reconocimiento de las ciencias sociales en el siglo mencionado afirman que

“se podría incluso decir que la antropología, como reflexión sobre la unidad y diversidad humana, nace desde muy temprano en la historia moderna en el seno de una tradición literaria particular: la de los relatos de viaje”.

⁴ Gadamer, Hans-Georg. (2011) *Estética y hermenéutica*. Editorial Tecnos Alianza 3ª Edición. España.

⁵ (Antipoda. Revista de Antropología y Arqueología. No. 15, Bogotá, julio-diciembre 2012, 312 pp. ISSN 1900-5407, pp. 15-26)

Esta afinidad se va a mantener, al menos, hasta el presente porque la antropología está siempre urgida de la presencia de la retórica literaria, del tecnos de la escritura, para describir sus observaciones (lo cual aproxima antropología y literatura que es arte); de igual manera en la actualidad, para los científicos sociales, se hace imprescindible el uso de las imágenes y sonidos que le acompañan, el conocimiento y manejo de los lenguajes audiovisuales; no obviemos que predomina en la visión del hombre contemporáneo lo gráfico, fotográfico, lo auditivo y cinematográfico o videográfico (de nuevo una vecindad a las expresiones artísticas).

Es en los primeros treinta años del siglo XX, con las expediciones europeas cuando los antropólogos y etnólogos fijan su atención en los documentos fotográficos y cinematográficos⁶, en los museos etnográficos se crean departamentos especializados en el tratamiento de las imágenes; en las expediciones hacia mundos lejanos los etnólogos y antropólogos comienzan una especie de frenética búsqueda y producción de fotografías y filmaciones. La aceptación de la fotografía y el cine dentro del ámbito artístico y académico desata en todos los países europeos una especie de fiebre imaginética, bastaría leer el inicio del manifiesto de Ricciotto Canudo de 1911 (La nascita di una sesta arte) para reconocer la capacidad incorporante del cine con las otras artes:

É s'orpendete constantare come il popoli della terra, per fatalità o per telepatia universale, abbiano tutti la stessa concezione estetica dell'ambiente naturale. Dal piú lontano popolo d'oriente da quello scoperto recentemente dai nostri eroi geografici, presso tutti popoli possiamo rivelare le stesse manifestazioni del senso estetico: la Música, col suo complemento, la Poesía; e la Architettura, con i suoi due complementi. la scultura e la Pittura. In queste cinque arte se sviluppa tutta la vita estetica del mondo... Noi assistiamo a la nascita di questa sesta arte... Il Cinematografo, dal nome così volgare, indica la strada. Un genio che é per definizione un miracolo così come la bellezza é sorpresa... Vi ci troviamo due aspetti: uno simbolico,

⁶ Recuérdese a guisa de ejemplo los documentaires de voyage de los camarógrafos de los Lumiere en París 1897.

l'altro reale; entrambi sono assolutamente moderni...
(Barbera e Turrigliatto, 1978, 15-16)

Conceptualmente la estética antropológica audiovisual recorrería todos los aspectos de la cultura: desde la comunicación no verbal, las relaciones con el entorno construido o no, las representaciones rituales y ceremoniales, la danza, el arte y todo lo que eleva al espíritu humano sobre el animalitas y la captación de lo sensible, que supone la elaboración misma de las cosas que caracterizan al ser humano, más allá de cualquier otra consideración.

La contemporaneidad

Sometidos al dominio del entorno visual en la actual cultura globalizada, es ineludible el estudio de las imágenes que debe realizarse con un instrumental analítico pluridisciplinar. Nos limitaremos, por lo pronto, a analizar la formación de esos productos icónicos no temporalizados, como son las manifestaciones auditivas y visuales (en los diversos soportes materiales) abordándolos desde el ámbito de la antropología audiovisual y su relación con los hechos estéticos, concebidos como la relación de captación sensible del entorno y sus producciones culturales materiales o no.

Las culturas se exteriorizan mediante símbolos en representaciones visuales y auditivas, que subyacen en las prácticas litúrgicas, en los objetos, en los ambientes naturales o construidos -de acuerdo a Jay Ruby- y que son expresiones que sensibilizan hasta movilizar a los científicos sociales, en primera instancia para observar y entender, especialmente a un grupo humano determinado; lo que significa un incremento de la actividad de atención y un doble empeño investigativo: el estudio debe ver esforzadamente ese segmento, ese grupo perteneciente a un organismo social más amplio y proyectarse hacia sí mismo en un proceso reflexivo interno, en un estar dentro y estar fuera, para narrar de la forma más escrupulosa posible lo visto y lo vivido, a propósito de lo cual José Da Silva Ribeiro expone: “todo lo que se encuentra, incluido

e, talvez mesmo e acima de tudo, os comportamentos aparentemente insiniantes ⁷"

Sabemos que la percepción etnográfica no depende inmediatamente de la vista, o del encuentro fulgurante y denso de un hecho, cuya presencia puede inhibir al analista social, quien para superar el impacto inicial, requiere de una aguda sensibilidad que le permita atenuar o exaltar los aspectos humanos, que los equipos de registro, por sí mismos, no poseen; esa visión del mundo que se manifiesta en narrativas concretas, "muestran siempre una relación con el autor... porque es un individuo desarrollando un argumento, de un modo casi verídico, que se confunde con la realidad misma en la pantalla, y ese modo de ver y expresar, es la base estética de toda investigación documentalista en antropología visual"⁸

Desde los siglos XIX y XX ha emergido un enfoque social hacia la historia de la fotografía, las imágenes son vistas como lo que son: objetos socialmente construidos que nos dicen algo acerca de la cultura y la sociedad representada, así como también informa sobre el fotógrafo -sensibilidad, cultura, formación plástica. Lo cual requiere de un desentrañamiento de los elementos que nos preparan para ver toda la interioridad, descorrer en fin lo oculto aparente, lograr para ver desde la perspectiva del etnógrafo y hacer una lectura a ras de texto, una acción hermenéutica.

La cristalización del momento: la fotografía

Toda imagen admite diferentes lecturas y, por tanto, distintas interpretaciones en función del contexto en el que se analice y/o del investigador (y su disciplina) que interpele la imagen, porque la fotografía es un signo icónico cuya decodificación depende de la formación académica y vivencial de quien la analice de su marco cultural y, para qué negarlo, de la potencialidad evocadora que en el investigador despierta esa fotografía. Por los momentos nosotros asumiremos como método el propuesto por Martin Heidegger, Arte y Poesía, y que Samuel Ramos sintetiza de la forma siguiente:

⁷ José Da Silva Ribeiro. (2007) Antropología visual e hipermedia. Pág. 13

⁸ Ivork Cordido Demartini (2006). El valor de la mirada en el documental.

Una vez desbrozado el camino, sobre todo demoliendo los prejuicios tradicionales, se inicia la parte constructiva, adoptando el método que es el fenomenológico, {...} puesto que consiste en describir simplemente un útil “sin teoría filosófica alguna”...

El lector encontrará entremezcladas la descripción con la interpretación, la fenomenología con la hermenéutica [Ramos (1992; 10)].

En el trabajo de oficina o de escritorio, ante la imagen fotográfica, el etnólogo debe someterla a una lectura a ras de texto para su análisis, y tratar entablar una comunicación con la imagen. Para ello debemos fijarnos en cada detalle del contenido en el retrato, pues detrás de cada imagen hay una historia, del momento congelado tenemos que sacar los elementos que integran el ícono y deducir, en consecuencia el momento y lugar que ocupan en el desarrollo del cuerpo argumental, narrativo.

En campo el investigador no puede olvidar que su observación y él están siendo observados, y que la sola presencia de los equipos de registro, constituyen elementos perturbadores para el conjunto humano objeto de nuestro interés, por ello nuestras presencias han de ser discretas. Esto último es particularmente importante para los estudios de las conductas humanas, la cantidad de información que trasmite una fotografía es elevada aunque se produzcan grados de entropía ante la primera visión de la misma puede solucionarse⁹.

La aparición de la fotografía, recalamos, abre las compuertas de la comunicación no verbal: los gestos, el caminar, la vestimenta de las individualidades integran un grupo, constituye parte de un repertorio en la elaboración del constructo, de y en cada individuo integrante de una comunidad, lo cual obliga a las ciencias sociales a integrar la fotografía en el ámbito académico.

⁹ La cantidad de información, según Abraham Moles y Guillo Dorflès puede medirse por la siguiente fórmula $Inf = [(información\ emitida - información\ recibida) \div información\ recibida]$

Las cristalizaciones de los momentos apresados por una serie de fotografías en un conjunto humano y sub grupos¹⁰ de una colectividad, le permiten a los investigadores trazar una especie de mapa estratigráfico del comportamiento colectivo y establecer un índice, una hoja de ruta para su estudio antropológico, ecológico, sociológico, psicológico e histórico de las comunidades. Es una especie de trabajo de «mapa social» que hace posible el estudio para la investigación de los espacios topológicos culturales, donde los diversos grupos que integran un determinado espacio geográfico se comunican y influyen entre si. Por su parte Eva Martín Nieto de la Universidad de Málaga sostiene:

El valor más ampliamente aceptado de la fotografía es el valor documental; lo que significa que se equipara la realidad que el documento fotográfico muestra con la realidad misma, pero tal objetividad no existe realmente pues en el proceso fotográfico intervienen multitud de factores/actores. Así pues, hemos de plantearnos la fotografía como representación. Esto es particularmente importante para la antropología que puede (y debe) utilizarla para sus propios fines, incrementando la cualidad de sus resultados.



La Merienda. Fotografía del Cojo Ilustrado, De la Serie Paludismo y Miseria. Autor. JH. Berti. S. XIX 1897

¹⁰ Hemos adoptado la diferenciación entre conjunto y grupo sociales siguiendo una norma matemática porque en este último se establecen normas (relaciones de composición) -extractas o no- para integrarse al mismo y actuar como cuerpo social.

Esa suposición de la objetividad explica la unicidad e inmovilidad inicial de las tomas desde un solo punto de vista y provocaría una polémica entre el aparato “cinematógrafo” y el cine, colocando en el centro de la disputa a la antropología. Los antropólogos se percataron de que no se trataba de una representación descriptiva, estática, sino por el contrario de imagen con una articulación espacio temporal dinámica como el acontecer de la realidad misma.

¿Es posible interrogar el material fotográfico?

Lo fundamental: el investigador debe tener claro que no existe la mirada inocente, totalmente objetiva, libre de expectativas, prejuicios o manipulaciones. La fotografía es una cristalización de un momento. El Homo Photographicus¹¹ representado en la escultura hiperrealista de Duane Hanson como una pareja de turistas norteamericanos que vagan por el mundo fotografiando todo y guardando en su cajón un trozo de mundo, un momento congelado por y para siempre. En todos los países, desarrollados o no, hay al menos una cámara fotográfica¹² por familia, constituyendo uno de los rasgos culturales de la sociedad contemporánea nivel planetario y todas producen un número incuantificable de imágenes. (Cfr. Moles, 1999; 175-176).

La sola visión de una fotografía nos proporciona un conocimiento de por sí, con solo posar la vista sobre ella, al mirarla ya sabemos de qué se trata, las cámaras fotográficas, las de video o cine, apenas comienzan a funcionar inician la plasmación de un irreal, un tropo imagenético, una metáfora de lo captado a través de la lente: es en definitiva un irreal/real, porque su naturaleza es esa de encarnar sobre un sustrato una realidad de otro momento.

Cuando tratamos de buscar los elementos que conforman las imágenes intentamos desentrañar lo que se esconde dentro de ella, para adquirir mayor conocimiento, este proceso consiste en pasar de un estado de nósis (del deslumbramiento inicial, de la intuición primaria)

¹¹ Escultura hiperrealista del artista plástico norteamericano Duane Hanson

¹² Tómesese en cuenta que ha habido un incremento exponencial de la capacidad de capturar momentos con la aparición de instrumentos capaces de capturar imágenes: teléfonos celulares, lentes, botones, etc.

y trascenderlo mediante el razonamiento, la diánoia, realizamos una labor hermenéutica, mediante un procedimiento dialéctico, que se propone recorrer un campo limitado de relaciones, recurrencias, continuidades y discontinuidades presentes en esa representación icónica, es decir nos instauramos, creamos un espisteme, en el cual el individuo conoce y actúa, de acuerdo a un conjunto de reglas arbitrarias, en algunos casos axiomáticas y por ello ortodoxas; en el análisis de los elementos que conforman las imágenes intentamos desentrañar lo que se esconde dentro de ella, para adquirir mayor conocimiento, este proceso es pasar de un estado de deslumbramiento inicial, de la intuición primaria y trascenderlo en razón de una labor hermenéutica, mediante un procedimiento dialéctico, que se propone recorrer un campo ilimitado de relaciones, recurrencias, continuidades y discontinuidades presentes en esa representación icónica, es decir nos instauramos, creamos un espisteme, en el cual el individuo conoce y actúa, de acuerdo a un conjunto de reglas arbitrarias, en algunos casos axiomáticas y por ello ortodoxas que es el caso de muchas tendencias de las ciencias humanas (historia, sociología, antropología, lingüística). Las cuales forman parte del episteme moderno, planteando el perfil del hombre que “hace su propia historia”.

La lectura de la imagen documento

¿Narra la imagen fotográfica más allá de la cristalización de un momento en la vida de los seres humanos? De momento afirmamos que sí, que toda imagen próxima a la realidad material encierra una historia, lo importante es descubrirla en una lectura no superficial, es la intuición primaria que nos brinda un primer acercamiento a ese momento del alma, pero esa aproximación comporta, necesariamente, un conocimiento del mismo, nos deslumbra en la intuición, en el sentido que le da Kant al término en la Estética Trascendental¹³ (Kant. 1984;171-172) esto es que la comprensión del objeto no tiene por qué ser inmediato, puede inclusive ser anterior al contacto con el mismo, pero que se materializa como saber o conocimiento al tratarlo con el mismo, “cuando el espíritu ha sido afectado por él de cierto modo. Se llama sensibilidad la capacidad de recibir la representación según la manera como los objetos nos afectan”, la representación

¹³ Kant Emmanuel (1984) Crítica de la razón pura. Ediciones Universales . Bogotá. Colombia.

fotográfica adquiere al contemplarla una urgencia de narrar ese instante de su vida.

La imagen que mostramos es la de un hombre que se encuentra en un estado de suprema miseria; sin ver la fotografía podríamos decir: "Imaginemos un hombre mísero".

Cada persona tiene una idea muy particular de un hombre desgraciadamente pobre, su pobreza imaginada por nosotros no supe la presencia de su imagen, que es de toda suya; al verla podríamos describirla y decir cada quien cómo la ve. Pero lo trascendente es entablar una especie de diálogo interrogativo, escrutar todos los elementos que la componen, hasta llegar a su mirada, sentir la densidad que trasmite, sentir su rabia o su tristeza, para ello nuestro escrutinio tiene que hacerse en todo el ambiente en el que esta inmerso. Aislémosle, pues del entorno, separaremos los planos como si fuesen telones independientes.

Si se tratase de un mísero habitante de una ciudad los elementos del entorno deberían ser los propios de un poblado, grande o pequeño, acaso se divisa algunos elementos de lo que podrían ser los restos de una covacha, y acertamos al contemplar en torno la anomia a la que presumimos ha estado sometido, este "ser humano objeto del ojo fotográfico o del dedo que apretó el disparador", de acuerdo a Merleau-Ponty. Los harapos pantalón, camisa, los pies anchos de un caminante sin calzado, los restos del arma blanca en la mano derecha, y, finalmente, el rostro de barba rala, la mirada fija que refleja su desesperanza y nos permite entablar un diálogo imaginario de sus motivos de rabia contenida: la objetividad desaparece para darle paso a la cualidad del reconocimiento, porque detrás de cada imagen hay una historia, es el constructo del efecto mostración, testimonio no tan mudo de una época. Siempre podemos inferir muchos otros elementos, pero esta breve exploración nos ha proporcionado la posibilidad de realizar un proceso de lectura hermenéutica, desde su iconicidad, mediante el análisis fenomenológico de la imagen.

La imagen como esencia y presencia

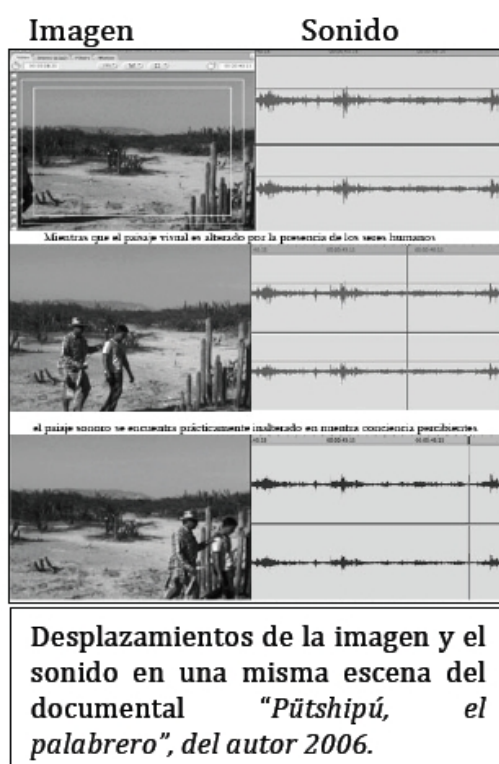
Cuando el hombre comienza a dejar los rastros de su presencia en las cuevas como demostración intencional de su experiencia, de representarse a si mismo como existencia y de sus actividades, no están sobre las paredes de las cuevas en la búsqueda de una perfección naturalista, sino de la captación de la esencia de sus prácticas diarias, hoy al observarlas nos percatamos con certeza de su pre-existencia como evidencia de narrativas, donde aquellas imágenes decorativas se convirtieron, seguramente, en palabras para producir una visión mejor que la pintura misma, coadyuvando en un mismo plano expresivo para interpretar algún suceso:

... puede verse, por ejemplo, lo que significa en el encanto de la imagen de las pinturas rupestres o conformaciones plásticas prehistóricas, y por otro lado, las primeras leyendas de un mundo mítico anterior, que aún permanece detrás de nuestra tradición literaria, como un crepúsculo en la lejanía. Para ellas también vale el mismo «así es» con el que reconocemos como «correctas» las obras de arte (Gadamer; 2011, 281).

Frente al arte rupestre estamos ante una realidad cuyo correlato es una verificación indiscutible de dos hechos fundamentales de comunicación y cultura, consustanciales a la naturaleza humana. Nuestra suposición se basa en el observación meditada, de que es la toma de conciencia del ser humano lo que impulsa a su representación de su presencia sobre la tierra, de su relación con el entorno y la actividad, que se producen gracias al desarrollo de la vida gregaria del hombre, con la necesidad de suplir las necesidades del grupo y su estrecha relación con el nacimiento del arte, como la señalaran oportunamente Arnold Huaser (cfr. Historia social de la literatura y el arte. Ediciones Guadarrama, Barcelona, España, 1977) y André Malraux (cfr. Las voces del silencio. EMECE Editores, Buenos Aires, 1956)

... por lejos que nos remontemos, adivinamos otras formas detrás de las que nos conmueven...demasiado vastas para haber sido dibujadas de un tirón y tan singularmente colo-

cadadas que el pintor debió ejecutarlas acostado de espaldas o fuertemente inclinado hacia atrás, son verdaderamente “ampliaciones”; es seguro que no deben nada al azar, que no son obras de instinto y tampoco sometidas a modelos presentes... La expresión instintiva de la sensibilidad parece verse sobre todo en la pintura, en la escultura y la literatura. Porque se supone que esas artes representan.¹⁴



Aceptamos como realidad, por sus rastros, la presencia de los humanos y de una lógica de la re-presentación, o más bien mostración, porque esas imágenes tienen lógicas y narrativas propias, que sólo precisan descubrirlas en su totalidad por los elementos que nos las transmiten para percibir las: la luz y el sustrato material; esos peñascos, esas paredes de las cuevas confirman que para aquellos creadores existía un

¹⁴Malraux, André (1956; 281, 283)

mundo objetivo real, en nuestro tiempo nos evidencian la presencia de los artistas ausentes, a través de sus objetos entre cuyas características hay que destacar la comprensión esencial de la naturaleza, como por ejemplo los movimientos y la fuerza desplegada por los bisontes, o las lecturas que podemos hacer de las escenas de caza donde se aprecian las astucias de acoso desplegadas por los perseguidores de los animales que son, fundamentalmente, representaciones evenemenciales de la actividad y presencia en el mundo por los seres humanos, los cuales habitan o trashuman por espacios geográficos determinados con los que establecen relaciones sensibles que se manifiestan como elementos de cultura, son aprehensiones de carácter erótico, porque se realizan con todos los sentidos: sonoro, táctil y visual que adquieren carácter de valor estético y ético para los grupos en cuestión.

¿Y el sonido?

La forma natural de transmisión de conocimientos de los seres humanos, la palabra, en algún momento de su evolución y gracias al trabajo, aparece en diversos momentos y en distintos grupos étnicos como la estructuración de las lenguas, lo cual es una condición ontológica de la humanidad que la distingue de los otros animales, porque mientras que estos se comunican según su especie en un mismo lenguaje (el caballo europeo relincha y se entiende con sus homólogos chino, persa o hebreo, igual pasa con los gatos, los perros, etc.), cada grupo étnico humano fue inventando sus signos lingüísticos particulares, para sustituir los objetos o los sentimientos, unos distintos de los otros, y construir el sonido indicativo que suplantó al gesto que muestra y señala. Los seres humanos pueden comunicarse con una amplia gama de sonidos articulados almacenados en la memoria, inventados con el propósito de informar toda la variedad de sucesos, sentimientos y expresiones para transmitirlos de una a otra generación (Elias. 1991;35)¹⁵ para conformar la base de la cultura, el cual es un excedente de su condición fisiológica primordial, que le permite comprender el entorno natural para interpretarlo y construir, arrasar o representarlo fuera o dentro del horizonte primigenio.

¹⁵Elias, Norbert. (1991) Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural. Ediciones Península. Barcelona. España.

Acceder a una realidad significa aceptar la existencia de las cuatro dimensiones en las que se desarrollan los acontecimientos observados o vividos: las tres dominadas por lo que concebimos como espacio y el tiempo en el que transcurren los hechos. De manera similar se desarrolla y establece la relación entre el sujeto y el objeto estéticos, sin importar la naturaleza de estos últimos. ¿Pero que sucede cuando, por ejemplo, nos movemos en torno a una escultura o una obra plástica de cualquier tipo? ¿No cambia su apariencia, esto es sus formas, para el sujeto, mientras transcurren los momentos en los que cambian sus coordenadas de observación? El rostro del retrato pintado sobre una tela y enmarcado, adquiere una nueva forma continente y altera su contenido, su perfil insinuado con la observación frontal desaparece y ya no podremos afirmar con certeza si existe o no para nuestro mirar: el tiempo y el desplazamiento le confieren una nueva dimensión.

El campo sonoro y el campo visual: lo audiovisual.

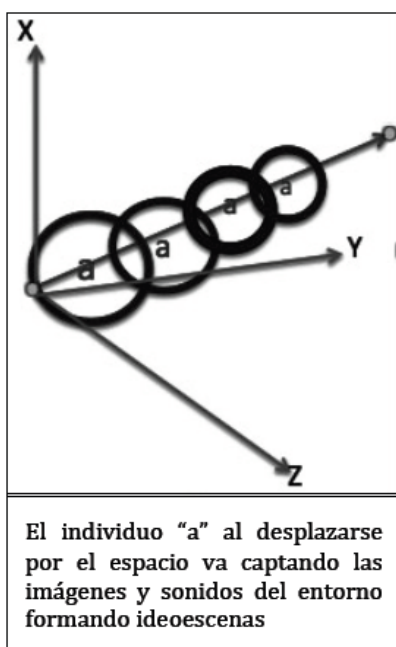
El entorno donde nos desplazamos está impregnado de sonidos, cuando circulamos por éste, durante etapas de un tiempo determinado es un aspecto de la fenomenología de la percepción y de la cual no podemos escapar en nuestra cotidianidad: son elementos inmediatos de la conciencia y que se modifican con nuestro andar en el mundo que nos circunda.

El paisaje del sonido llega más allá de donde alcanza nuestra visión y es ineludible, podemos cerrar los ojos y no ver el paisaje visual, si así lo deseamos, pero no tenemos el equivalente a los párpados que nos permitan dejar a un lado la percepción auditiva.

En el mundo circundante el sonido es el gran informante, descifrarlo y el conocerlo es un tesoro de la cultura que habita el paisaje. vivimos en un medio ambiente acústico, lleno de sonidos sutiles, o no tanto, que enriquecen nuestra vida cotidiana o nos apartan de ella.

Con nuestros equipos de registro audiovisual la captación de sonido e imagen, en el instante de registro van en sincronía; pero ese momento, al ser evocado los elaboramos de manera distinta: la imagen es cristalizada en instantes alternados, lo que supone un acto de tensión

con el pasado y hacia el futuro, mientras que el paisaje sonoro es evocado sin interrupciones y de manera continua aunque como veremos de inmediato.



Si la imagen puede ser descrita por la narrativa del investigador, lo que supone una gran capacidad descriptiva, con un repertorio común básico entre emisor y receptor, no sucede así con el sonido, su representación y comprensión depende de experiencias comunes en espacios geográficos similares: la fauna es diversa y los sonidos también (un habitante de Islandia o un ciudadano, por ejemplo no pueden imaginar siquiera como es el sonido de un pájaro Turupial); los ritmos musicales son particulares de cada región, los instrumentos inventados por el hombre de cada región son específicos y acordes diferentes, así como sus sistemas de escala musical: podemos evocar aproximaciones perceptivas individuales, acordes con nuestra experiencia particular.

La conjunción imagen y sonidos inmediatos: las ideoescenas.

Cuando nos desplazamos en un determinado espacio geográfico, al que tradicionalmente representamos mediante coordenadas (x,y,z) percibimos múltiples imágenes y sonidos, que se acoplan constituyendo unidades continuas sincronizadas, que se establecen en mensajes espacios/temporales, recibidos simultáneamente por el ser humano que tiende a separarlos en la evocación, como unidades disjuntas, rompiendo en la memoria la simultaneidad y formando de esa manera conjuntos discretos de esos instantes y es lo que se denominan ideoescenas¹⁶.

La ruptura del nexo imagen-sonido, se constituye la base fundamental al estructurar las narrativas escritas de las investigaciones, con el uso del instrumental audiovisual y su intervención al momento de editar, no es una dificultad para la elaboración.

La captura del paisaje natural y humano: las escenas y sus sonidos

El entorno en el que nos desplazamos está impregnado de sonidos, cuando circulamos por él, durante etapas de un tiempo determinado avivamos los sentidos es un aspecto de la fenomenología de la percepción de la cual no podemos escapar: son elementos inmediatos de la conciencia y que se modifican con nuestro andar en el mundo que nos circunda.

El siguiente cuadro nos proporciona algunos elementos comparativos del proceso de captura de imagen y sonido:

¹⁶De acuerdo a Abraham Moles estas ideoescenas se deben a Barker.

La visualidad: captura de imagen.	La sonografía
<p>1.- Inmediatez el individuo se mueve por el espacio geográfico y va fotografiando todo lo que llama su atención.</p> <p>2.- Percepción exploratoria, en el aficionado la motivación es estética, en el profesional es inseparable a la profesión e investigación, la pregnancia del objeto es producto fundamentalmente del individuo.</p> <p>3.-La exploración en el aficionado tiende a no ser unitaria sino sensualista e integración de los objetos en el espacio, son motivos para el recuerdo. En el profesional prevalecen las informaciones previas.</p> <p>4.- Percepción exploratoria, en el aficionado la motivación es estética, en el profesional es inseparable a la profesión e investigación, la pregnancia del objeto es producto fundamentalmente del individuo</p> <p>5.-Los paisajes visuales se caracterizan por la aproximación de los objetos en las ideoesenas, constituyendo un mensaje con características documentales y estéticas como en el del profesional.</p>	<p>1.- Objetos sonoros en el transcurso del tiempo destacando la pregnancia de los mismos, el ruido ambiente tiende a confundirse con el objeto sonoro principal.</p> <p>2.- La distancia la angulación de la captura su nitidez depende no de la habilidad del individuo sino de la calidad del equipo de registro.</p> <p>3.- Sobreposición de sonidos tiende a la confusión y banalización de la captura, causando efecto de entropía auditiva</p> <p>4.- La calidad puede ser mejorada con equipos o programas diseñados para tal fin, eliminando los efectos del ruido y entropía, este procedimiento pone de relieve las relaciones topológicas de los conjuntos sonoros grabados.</p> <p>5.- Los sonidos del paisaje se superponen creando mezclas confusas aunque generalmente en armonía y producen los elementos claramente definitorios de su naturaleza para el oyente informado, aunque algunos de los elementos integrados resulten desconocidos sean animales, objetos o seres humanos</p>

Ese espacio en el que habitamos, santuario de palabras, canasto de saberes, diálogo con los tiempos pasados y actuales, terreno del devenir constante hacia el futuro, en dichos territorios conviven grupos sociales con intereses culturales distintos y no sólo animales o plantas. Se desprende de todo lo anterior la necesidad de interpretar, más allá de la percepción fenomenológica inicial, la necesidad de descubrir las relaciones que definen el entorno, lo que significa realizar un proceso de lectura hermenéutica.

Podemos decir que un espacio geográfico determinado es un sistema cerrado compuesto de conjuntos de heterogénea naturaleza, con relaciones identitarias complejas y diversas ubicadas en los límites entre unos y otros, que conforman si se quiere una manifestación topológica discreta que está conformado por subconjuntos étnico culturales, que establecen fronteras entre ellos, que definen sus vecindades y convergen en la búsqueda de soluciones; que están interconectados; pero no en la totalidad: conservando los elementos básicos que caracterizan sus formas culturales, aunque puedan influenciarse mutuamente, conformando una hetero/supra/identidad.

De esta manera el concepto de identidades fronterizas como elementos de conflicto u obstáculo para la comunicación intercultural, permitirá descifrar y explicar también aquellos elementos o ámbitos de entrecruzamiento, las mismas que pueden ser entendidas como compatibilidades articuladoras ya que perviven en una identidad social y cultural, demarcada por acciones en lugares simbólicos de negociación e intercambio.

Planteamientos para una estética en antropología audiovisual.

Hasta el momento hemos esbozado algunas maneras para realizar trabajos de campo, en ningún caso se pueden considerar instrucciones para el quehacer ni del antropólogo ni de un documentalista, fotógrafo, sonógrafo. El asunto fundamental estriba en lo que nos proponemos en la relación sensible con el ser humano que aspiramos asir en su esencia cultural y, por analogía, como productor de elementos significantes en y con su entorno. Aclaremos, no aspiramos identificar la antropología con la filosofía fundamental de lo perceptivo, pues no estamos anclados en

el siglo XIX, pretendemos, eso si, hallar las esencialidades de los seres humanos en los lugares en los que investiguemos, siempre cambiantes, dinámicos y diferentes unos de otros: las estrategias indagatorias y sus resultados dependerán de las preguntas que nos hagamos para vincular los componentes <agente ↔ paciente>¹⁷ que intervienen en el devenir de los hechos, los cuales nos brindan la posibilidad de desvelar los elementos que lo constituyen.

Marta Zatoryi refiriéndose a la práctica de escudriñamiento de ver todo los detalles factibles, popularizado por Michelangelo Antonioni en *Blow up*, dice "esta forma de acercarnos más correctamente, esta técnica e ideología de atrevesar las capas de la superficie de una obra, de un fenómeno artístico, para sacar telones, si no muros interpuestos entre nosotros y el verdadero núcleo de la obra para darnos cuenta de lo que sucede en la obra y qué sucede dentro de nosotros mismos (Zatoryi.1992;280). Lo cual no es otra cosa que el hacer poético, el artista, sobre todo el poeta, tiene que estar dentro y fuera simultáneamente. En antropología audiovisual, esta es la actitud a tomar mientras se fotografía, graba o filma un acontecimiento: estar dentro del suceso y paralelamente observar el entorno y captarlo para plasmarlo en su esencialidad. Esto es acercarnos, penetrar y percatarnos cuando debemos abandonar para ir a otros actantes del hecho, tal como en su momento Pasolini plantaba la creación en acto, en el momento de la emoción. Cuando estamos trabajando en la indagación de antropología audiovisual, registrando al extremo el detalle y comportamiento con los equipos audiovisuales, esto es aproximarnos al máximo sin perder lo que sucede en el entorno. Se expone el inconveniente planteado desde el nacimiento de la filosofía del arte y la estética en general, mostrado desde una nueva iluminación las perspectivas de interrogarse acerca del problema del arte y su relación con el hombre, porque no se trata de tomar los ejemplos tradicionales que servían para definir aquello que podía considerarse artístico, ya no hay lenguajes modelos históricos que imitar, cada producción audiovisual es una propuesta de descubrimientos expresivos que se incrementan semánticamente con cada aporte especializado e inducen un estado de anarquía expresiva, se trastornan constantemente las normas en la medida que se desarrollan nuevas téc-

¹⁷ Usamos esta acotación <agente
personajes interactuantes de una narración, cualquiera que ella sea.

nicas y novedosas formas de difusión del producto creativo, entran así en conflicto, el saber y pensar estético y el arte como revelación y acción.

Sin embargo aunque los elementos señalados anteriormente transgreden las tradiciones conceptuales del arte imitativo de los grandes estilos Umberto Eco señala:

Una concepción del arte como hacer, hacer concreto, empírico, industrial, en un contexto de elementos materiales y técnicos: un concepto del fenómeno artístico como organismo regido por toda una legalidad estructural, concepto que ignoraba y, en cierto sentido, superaba las diferencias entre poesía y literatura, y en algunas doctrinas incluso las diferencias entre arte y artesanado; el demorarse en discusiones de preceptiva, la valoración del elemento «inteligencia» en aquel contexto creador que se nos había definido como exclusivamente fantástico: todo esto y otros razonamientos engendraban desconfianza y reservas; y, en cualquier caso, apuntaban un mundo de problemas que la estética crociana parecía haber resuelto, al menos confiándolos al ámbito de los pseudo-problemas.¹⁸ (Eco, 1970; 13-14)

Se está en situación de captar lo humano imbricado con lo ritual con el acontecer, pero que no se le sobreponga, es un poco lo que hicimos en Una tormentosa noche de velación conchera. Cuando, por ejemplo frente a la cueva en Alcalica¹⁹, el capitán Conchero de la Mesa del Santo Sepulcro de Amecameca, hace su rogativa de despido a la “virgencita” no estamos seguros si se dirige a la Guadalupe o a Xochipilli, o ambas sincrétizadas en una sola deidad. Respecto a esto, al rescate de la cultura náhuatl Gabriel Hernández Ramos²⁰, es enfático cuando dice que no tienen nada que rescatar “porque ella no se ha ido. Siempre ha estado allí, la hemos conservado, aunque muchos creían que no, que no estaba”.

¹⁸ Eco, Umberto, (1970) La definición del arte. Ediciones Martínez Roca, S. A. Barcelona, España

¹⁹Para comprender mejor esta situación no se puede obviar la importancia que las culturas americanas le otorgan a las cuevas, como vaginas incubadoras de dioses.

²⁰Gabriel Hernández Ramos es el capitán conchero, con el que trabajamos en Amecameca de Juárez en el Estado de México, la frase es textual.

Nuestra posición como realizadores es la búsqueda de lo humano a ras de lo litúrgico, que está allí y permanece en su particularidad, -así como un trozo de mármol encierra a la vista de un escultor una vida que tiene que descubrir para ennoblecerla- el rito, la festividad y la acción social hay que dignificarla, porque entran en juego los valores que tienen para sí y en sí los grupos sociales, de las gentes que efectúan los rituales, que difieren de las valoraciones que les otorgamos mientras estamos allí y luego en el proceso de creación meditada, reflexionada, a través de la edición, en el caso de la fotografía, del video, el cine o el sonido.

Cuando emplazamos los equipos para el trabajo antropológico audiovisual estamos frente a un acontecer, el cual puede ser un ritual, una festividad, una toma de decisiones (por ejemplo los Barí en la Sierra de Perijá, en Venezuela, se congregan para elegir a quien los va a guiar para una actividad determinada, y esto se hace sin distinciones de sexo o edad, lo más importante es la destreza y el buen juicio de la persona elegida, de acuerdo a una valoración social y tradicionalmente aceptada). Pero ¿qué sucede con el hecho social? ¿Cómo otorgarle un determinado valor cuando es transitorio en el sentido que no permanece idéntico en el sucederse de los años? Lo primero es su esencialidad, lo que mueve profundamente a conservarse en la memoria o la tradición. Así por ejemplo las festividades de San Juan Bautista permanecen, por ejemplo en todo el territorio de Venezuela, la Danza de Conquista o de Los Concheros, en México, o los ascensos a las montañas para conectarse con Tlaloc en las comunidades agrarias, que perviven y son hechos culturales, bienes inmateriales que se fortalecen, en territorios determinados, año tras año.

Ya hemos sustentado que cada una de las manifestaciones sensibles del hombre tienen su propio argumento narrativo y que la tarea del investigador es saber desentrañarlo, urgar hasta encontrarlo porque dependen en su manifestarse de cada grupo, ello sucede en cualquier expresión de los bienes culturales intangibles y donde están apesados tradiciones heredadas, productos, a no dudar, de la sensibilidad de las sociedades que los originaron y transmitieron de una a otra generación, y posteriormente fuentes para la exaltación de grandes artistas, pensemos en un momento en las pastorales de Bethoven, en las mazurcas

de Chopín, en los fandangos del padre Soler. Ahora bien, ¿por qué en algunos ámbitos, especialmente entre científicos sociales, se genera una resistencia al esbozar, tan siquiera nombrar la posibilidad de una estética de la antropología visual? ¿No hemos mostrado la necesidad de plantearse el desarrollo de narrativas pertinentes con el instrumental de trabajo de campo? ¿Así como las otras ramas de la antropología recurren al saber hacer –técnica- de la literatura? Las respuestas no son sencillas y habría que buscarla en la ontogenia del problema.

Creemos que la raíz del problema está en la concepción y generalizado a lo que define la estética como el estudio de lo bello, y que al aceptarlo, sin ir al origen del término propugnado por Alexander Baumgarten como una teoría de lo sensible, ha desnaturalizado la esencia de aquella propuesta, que fundamentalmente se entendía como la captación erótica, con todos los sentidos, de lo que fuese el objeto de una búsqueda determinada. De manera que para hablar de una *estética*, para cualquier práctica humana, primero hay que liberar el término y devolverlo a los orígenes, lo cual intentaremos en los próximos párrafos, y regresarlo a su espiritualidad, liberarlo del confinamiento al que ha sido sometido.

Desmadejando el lío para regresar al hilo

La tensión entre el arte como manifestación del pensar humano, de ser resultado de una pasión por la creación de formas, y la estética en general acoplada a las necesidades de las ciencias sociales, radica en la ausencia y su necesidad de crear una poética como instrumento adjunto crítico de la investigación, coadyuvante para penetrar la naturaleza humana y su accionar, la idea que la actitud concretada y divulgada del proceso de accionar en la pesquisa resulta más atractivo que el objeto formado, se ha extraviado la existencia de una erótica investigativa cuyos resultados podrían ser, ¿por qué no?, obras de arte; hoy nos damos cuenta de que muchas operaciones críticas (que a menudo se califican de historia de la cultura, excluyendo explícitamente el ocuparse de la «valoración» de una obra en particular) consideran la obra formada como instrumento accesorio para comprender un nuevo modo de formar, un proyecto de poética. (Eco, 1970; 127).

Para acceder a la creación propuesta de una estética y de una poética en antropología audiovisual, lo primero sería verificar si, en una muestra amplia de los materiales producidos, se hallan presentes y verificables las categorías estéticas “en uso para ver hasta qué punto soportan los cambios de perspectiva realizados en el ámbito del ejercicio práctico del arte” y de la antropología audiovisual “en otros términos, comprobar si las definiciones generales del arte suministradas por las estéticas resultan todavía lo bastante comprensivas como para poder aplicarse incluso a las nuevas nociones surgidas en el ámbito de las poéticas” (CFR. Eco. 128).

Lo expuesto reafirma aquello que hemos planteado en relación a la redención de la estética con las ciencias sociales, en especial con la antropología, y que es fundamental no perder de vista: la finalidad de esta disciplina del pensamiento, es el conocimiento del hombre como ser ontológico, y que la experiencia primera, básica, en esta práctica es sensual, intuitiva, antes que conceptual. Tal como hemos señalado anteriormente con la relación agente ↔ paciente, la cual es un binomio activo, alimentado por la receptividad que se expresa, según Kant, en la “capacidad de recibir las representaciones según la manera que los objetos nos afectan. Los objetos nos son dados mediante la sensibilidad y ella es únicamente la que nos ofrece las intuiciones”²¹(Kant, 172), en la práctica esta es una primera instalación del conocimiento. Establecido este principio de la percepción primaria, del contacto inicial, frente a los hechos que nos motivan a investigar, nos sentimos prestos a desarrollar la intuición creadora, rompedora de esquemas pre establecidos por una sociedad represiva, de la cual no ha escapado la estética como actividad de conocimiento y aprehensión sensible y que adquiere, en este contexto, la perspectiva central de atracción. Con estas premisas como fundamento de la actividad de la Antropología Audiovisual, se pueden establecer las bases para el desarrollo de las producciones visuales y auditivas en las ciencias sociales, así concebida la práctica potencia los contactos con las comunidades, con sus actos rituales y festivos dados de esta manera, y es diametralmente opuesta a la forma en las que se nos da al asumir el contacto con la figura superior del investigador, y los resultados de nuestra actividad

²¹ Kant, Immanuel (2000) *Crítica de la razón pura*. Ediciones Universales. Bogotá, Colombia.

son liberados de las ataduras, tal conexión nos transmuta aprehendemos sensiblemente para aprender.

Recapitando finalmente

“La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia limitada, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad.” Andrei Tarkovski. Esculpir en el tiempo.

El abordar la realidad con el cine sincronizado, con un grabador de sonido, la fotografía o el video, aunque proceso de creación en el acto del acontecer, no es totalmente espontáneo, es parte de un proceso de decisiones: hay que escoger no sólo en el lugar donde colocar la cámaras, el tipos de lente, micrófonos; la duración del tiempo de registro para captar de manera que pueda emocionarnos no sólo en el instante, sino que será perdurable hasta que toca el momento del proceso creador meditado, consciente, analítico, en el que debe mantenerse, aún a costa de imágenes que por su fuerza o belleza podamos sentirnos tentados a incluir en el sitio o momento equivocado. La fuerza del argumento emanado de la imagen aprehendida de la realidad nos conduce a un proceso de meditación hacia el argumento central, de buscar mediante la reflexión, producto de una relectura continuada de las imágenes captadas en su devenir. No podemos sino plantearnos el desarrollo del argumento a partir del propio sujeto dramático encerrado en el acontecer de la vida social estudiada, indagar en la memoria colectiva con la finalidad de que nos proporcione las claves para una lectura apropiada de su íntima realidad sociológica o antropológica.

De manera que este observar se convierte en un valor ético fundamental tanto para el realizador como para el espectador, el cual presupone que lo que observa hubiese sucedido, independientemente de la presencia o no del realizador, asume que los hechos no se escenificaron frente a la cámara para su registro y posterior proyección, sencillamente las gentes que se mueven ante su mirada no son actores, ni se repre-

sentan a diario en su cotidianidad, independientemente del hecho de haber sido fotografiados en el desarrollo de algunos momentos de sus existencias: seguirán viviendo sus vidas, sus desesperanzas, sus cantos, sus rabias y sus amores.

El documento registrado tiene la característica del material imperecedero, que trasciende la esencia misma del acontecer o sujeto, convertido en referente, que lo ha originado. Frente a la imagen en movimiento el historiador, por ejemplo, se encuentra desarmado, su formación académica lo ha llevado a tratar con folios, a manejarse frente a la palabra impresa no ante los seres vivientes protagonistas (víctimas o victimarios) del acontecer histórico. En el testimonio oral/visual, la palabra que tiene que decir el postergado, cobra el valor del documento real, no sólo para las familias, la comunidad, la escuela, sino para el mundo más amplio de los historiadores y científicos académicos.

El valor de realidad, de verosimilitud le confiere al documento audiovisual la posibilidad del enfrentamiento con las versiones y valores oficiales; en el terreno del documental, por la naturaleza del género, la intención se dirige hacia la aspiración de un conocimiento, de una información, aceptada generalmente como una verdad, o cercana a esta. Frente a versión histórica oficial aceptada y acatada como verdad inapelable, el espectador se ve en la obligación de tomar partido en el propio devenir histórico.

Referencias Bibliográficas

Barbera, Alberto, Turigliato, Roberto (1978). *Leggere il cinema*. Arnoldo Mondadori Editore. S.p.A. Milano Italia.

Cordido Demartini, Ivork. (2006) *El valor de la mirada en el documental*. Ediciones de la Universidad del Zulia. Ediluz. Maracaibo, Venezuela.

Cordido Demartini, Ivork. (1999) *Un paseo por la estética*. Editorial Sinamaica, Maracaibo, Venezuela.

Cordido Demartini, Ivor. (2011) *Cincelando Imágenes*. Editorial Académica Española. LAP ‘, LAMBERT. Academy Publishing .

Cordido Demartini, Ivor. (2018) Genio y figura. ¿ Hasta la sepultura?. En **Hambre y Opulencia en la Sociedad contemporánea**. Compilador: Antonio Tinoco Guerra. Edita Universidad Simón Bolívar de Colombia

Barrios García, Gabriela Guadalupe /Ruiz Llaven Carlos Emilio (2014) **El paisaje sonoro y sus elementos**. Quehacer Científico en Chiapas 9 (2).

Da Silva Ribeiro, José; Sergio Bairon Et Altre. (2007) Antropología visual e hipermedia. (Orgs. y coords. Jasé Da Silva Riberio; Sergio Bairon) Edições Afrontamento. Porto. Portugal.

Dubar, Claude. (2010) **Crisis de las identidades y mutaciones de la modernidad**. En Identidades, subjetividades y actores sociales. Colección Debate y reflexión. Coordinadora Laura Loeza Reyes. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. México.

Elias, Norbert (1991) Teoría del símbolo. Un ensayo de antropología cultural. Ediciones Península. Barcelona. España.

Gadamer, Hans-Georg. (2011) Estética y hermenéutica. Editorial Tecnos Alianza 3ª Edición. España.

García Bacca, Juan David. (1997) Antropología ilusoria contemporánea. 2ª reimpresión. Antropos. Barcelona, España.

González, Gabriel. (2005) La fotografía en el ojo ilustrado. O como se construyó un país en el imaginario de una élite de lectores. La Burbuja Editorial.

Kant, Inmanuel (2000) Crítica de la razón pura. Ediciones Universales. Bogotá, Colombia.

Malraux, André (1956) Las Voces del Silencio. EMECÉ Editores Buenos Aires.

Moles, Abraham_(1972) Teoría de la información y percepción estética. Ediciones Jucar. Colección Sindéresis. Impreso en España.

Porto-Çonçalves, Carlos Walter. (2009) Territorialidades y lucha por el territorio en América Latina. Geografía e los movimientos sociales en América Latina. Ediciones Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC).

Price, Sally (2005) ¿Son los antropólogos ciegos frente al arte? Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia, ISSN 0211-5557, N° 21

Rizo García, Marta, Romeu Aldaya, Vivian_(2006). Hacia una propuesta teórica para el análisis de las fronteras simbólicas en situaciones de comunicación intercultural. Estudios sobre las culturas contemporáneas. diciembre, año/vol. XII n° 024. Universidad de Colima. Colima México. pp. 35-54ISSN (Versión impresa): 1405-2210. pcultura@cgi.ucol.mx

Tarkovski, Andrei. (2000) Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Libros de cine. Ediciones RIALP, S.A. Madrid, España. 5ª edición. 2000.

Zatonyi, Marta (1992) Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido. Editorial CP67. Buenos aires Argentina.

Zapata Rotundo Gerardo J., Caldera Jorge. La complejidad de las organizaciones: aproximación a un modelo teórico. Revista de Ciencias Sociales (Ve), vol. XIV, núm. 1, enero-abril , 2008 , pp. 46-62. Universidad del Zulia