

Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación

Julio César Goyes Narváez *

Resumen: Me propongo integrar la narrativa etnográfica que transita por las tecnologías de la imagen –el cine y el video, fundamentalmente– a la cultura popular reimaginándola desde los nuevos regímenes de audiovisual, saberes y prácticas que involucran a creadores y receptores, productores y consumidores. Interrogo lo popular no ya desde su definición o surgimiento tal como lo hace la historia y la teoría social, sino subrayando algunas estrategias teóricas y prácticas que generan experiencia y conforman subjetividad; en suma, propongo algunas vías de acceso para comprender como lo popular opera y se transforma en un dispositivo de pensamiento y acción creativa. Finalmente, más allá de considerar la comunicación audiovisual popular como un campo de estudios, propongo una aproximación a un lugar interdisciplinario en el cual problematizar su esencialismo y universalidad, intentando comprender que tipo de giro visual ha tenido y tiene lugar en nuestros días.

Palabras clave: Audiovisualidad - cultura popular - etnografía narrativa - investigación-creación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 119-120]

(*) Profesor asociado e investigador del Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura –IECO– de la Universidad Nacional de Colombia. Doctor en Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid. Coordinador académico de la Maestría en Comunicación y Medios. Ha publicado varios libros y numerosos ensayos sobre teoría y estética de la imagen, comunicación audiovisual y cultura popular, y análisis textual del film. Miembro de la Junta Directiva de la asociación cultural Trama y Fondo de España.

“Hay imágenes poderosas y hay imágenes potentes”.
Georges Didi-Huberman

Del cine y el video a la audiovisualidad

El video como tecnología y como estética obliga, en nuestros días, a que enfrentemos el hecho de que en una vertiente considerable se arma para la televisión, digamos que es más formato, diseño narrativo, convencionalismo. Hay otro que es experimental o de ensayo

que se arrima a la cinematografía; en cualquier caso, las pantallas digitales parecen absorberlo todo. Si el video, en un primer momento circuló dentro del lenguaje y la estrategias del cine, separándose de la televisión y buscando su propia estética y manera de operar la realidad quizá más cercano al arte, como observa Omar Rincón (2002), hoy tanto el cine como la televisión no pueden prescindir de los hallazgos expresivos, comunicativos y experimentales del video.

Establecer diferencias de uso, circulación y consumo más que estéticas puede permitirnos encontrar una epistemología de la re-imaginación, pero sobre todo, comprender prácticas culturales más allá de la idea clásica de lo artístico donde la obra pareciera incontaminada; estoy pensando en el video como escritura audiovisual que pone en juego todo el espectro del lenguaje (signos, imágenes y la dimensión simbólica como vía para soportar lo real). El video sigue atado a lo artístico y al cine en sus más eficaces propuestas, que duda cabe; sin embargo, hoy el cine como el video se han movido a lo social y político, hecho que permite re-imaginar fenómenos populares que habían caído en el olvido o cuyas audiencias eran restrictas y acotadas. Estoy pensando en mitos, leyendas y relatos del folclor, hechos sociales, económicos y políticos que sobreviven en la memoria e historia oral de los pueblos. Todo vuelve a ser contado o es susceptible de ser contado, con mayor inclusión de formatos, géneros y diversos puntos de vista. De esta manera, los textos audiovisuales que hoy circulan por las múltiples pantallas, son relacionales, interactivos, intertextuales; para usar dos categorías importantes en la investigación de fenómenos de la cultura popular, diremos que son *polifónicos* (diversas voces), dado que remiten a estructuras de composición formal, y *dialógicos*, puesto que revelan las interpretaciones ideológicas entre las voces (Bajtín, 1986).

La aleación oralidad y tecnologías de la imagen –como la confluencia oralidad/literatura–¹, ha creado nuevas sensibilidades y formas de conocimiento popular-masivo que posiciona la telenovela, las series de dramatizados, los *reality show*, hasta los documentales regionales que emocionan y conmueven por su originalidad y riesgo. Esto es un hecho; otra cosa es la crítica en torno de estos textos que, como los *Reality show*, acaban con la sorpresa de la representación que el relato sostiene, ni siquiera hay un imaginario creativo experimental, sino que se acerca peligrosamente a lo Real sin mediación alguna, a la pura constatación de los hechos, a la imagen repetida del verismo o la fascinación de lo escópico.

Para Arlindo Machado, la audiovisualidad (cine, video, televisión, pantallas digitales), es el resultado de las “máquinas semióticas” que producen discursos, formas de percepción, modelos de representación, un habla constante que inculca ideologías, nuevas maneras de sensibilización (2000: 245). No obstante, el audiovisual y la audiovisualidad que despliega, no puede considerarse únicamente como fruto de máquinas semióticas, sino como textos de la cultura potentes, poderosos y complejos (reales, sígnicos, imaginarios, simbólicos) que reinscriben la experiencia vital, onírica y deseante de los sujetos. El audiovisual transita por nuevos regímenes de visualidad, aquellos donde lo visual cataliza y capitaliza todos los demás sentidos, recontextualiza y re-edita la imagen, lanzando al sujeto –que cada vez se queda sin relato eficaz que conforme su deseo– a un contacto sin mediación con lo real del sexo, la violencia y la muerte.

Uno de los textos audiovisuales que se ha revitalizado en la cultura del siglo XXI, es justamente el cine; desde la producción de sus imágenes podemos mapear lo que está ocurrien-

do con la producción audiovisual en general, pues no es extraño que el llamado séptimo arte dirija de manera contundente la experiencia audiovisual del sujeto, pues ontológicamente el cine ha sido permeado por los avatares audiovisuales que continuamente le propone la tecnología de la imagen.

En Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood (2016), Jesús González Requena, observa cómo en películas emblemáticas de la historia del cine como *La diligencia* (John Ford, 1939), *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958) y *El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991), la eficacia del relato simbólico ha sido desarticulada por la estética especular y el universo sicótico. Una escritura de la sospecha, en suma, puesto que constata el arte excepcional que fue el cine clásico americano, expuesto hoy a la lente homogeneizadora que lo clasifica en un único sistema de representación cinematográfico: consumista, acrítico y mistificador. El libro da cuenta de la crisis de la narración y de los ensayos vanguardistas cinematográficos, deconstrucción que comenzó con el manierismo hasta el estado actual del cine posclásico, el mismo que fulmina el relato mítico y detiene la eficacia simbólica, la única capaz de convertir la pulsión –que es energía violenta y destructiva– en deseo.

Al analizar las tres películas citadas y comparar las tres modos de relato, el investigador español encuentra que el cine clásico, por ejemplo, pone en funcionamiento mecanismos simbólicos que hacen vivenciar al espectador focalizando su deseo a través del deseo del héroe; el relato manierista, en cambio, se vale de la apariencia clásica como un espejo que devuelve la imagen distorsionada, escritura engañosa del yo escindido; por ello, el *destinador* construye un relato ficticio en torno a un héroe que ya no transporta una palabra verdadera sino el artificio de una escena dentro de otra, desplazando la tarea del héroe hacia una atención en la escritura misma del audiovisual. Si en el relato clásico, el héroe es capaz de erigirse como padre simbólico, en el manierista esa sujeción desaparece, y se abre un vacío cuya escritura es el vértigo que el espectador goza. Finalmente observa que el *destinador*, en el relato posclásico, es el sicópata, pues el héroe que hace el bien desaparece y en su lugar encontramos la eficacia del mal (Hannibal Lecter). La palabra del sicópata, carente de simbolismo, no guía sino devora, arrastra a lo oscuro de la condición humana. Con respecto al cine europeo, cuyas ataduras con el norteamericano son mayores que sus diferencias, González Requena escribe:

Compartiendo una común posición deconstruccionista frente al universo simbólico del relato clásico, el film postclásico europeo se conformará como un cine del distanciamiento y la escritura, mientras que el americano, en cambio, se configurará como un cine de la inmediatez y del espectáculo. Pero, en cualquier caso, por una u otra vía, ambos se alejarán igualmente de esa distancia justa –ni excesiva en la lejanía, ni excesiva en la proximidad– que constituyera el rasgo mayor de la puesta en escena clásica. De esa distancia justa, recordémoslo, que venía determinada por la ley simbólica que hacía posible la constitución del deseo y del sujeto. Frente a ella, la frialdad del cine postclásico europeo será la de un deseo en continuo desvanecimiento, pues siempre incapaz de cristalizar –de ahí la anomia radical que reina en los universos de Antonioni, Bergman o Godard–, mientras que el extremo ardor del hollywoodiense será el de uno

que se desintegra en la misma medida en que se abisma en un goce extremo y letal –Lynch, Cronenberg, Demme (González, 2006, p. 584).

Desarrollando la teoría del texto y análisis textual como enfoque interdisciplinar (antropológico, semiótico, estético, psicoanalítico, filosófico, cinematográfico) que encuadra la comunicación audiovisual, González Requena llama la atención en aspectos como el espectáculo en la cinematografía más reciente o posclásica, rasgo que ya había adelantado en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad (1988)*, al notar que éste se encuentra atrapado en una economía fetichista, especular y seductora que desimboliza el relato y fulmina su trama, y donde la mirada a cámara “es el cordón umbilical visual y escópico que liga al espectador con el espectáculo televisivo” (p. 106).

Insistimos en que esta deconstrucción de la forma/fondo clásica ha venido ocurriendo desde el mismo arranque de las vanguardias históricas e incluso, desde los mismos embates del romanticismo, en las que toda convención y coherencia verosímil del discurso, se debilita, ahuecándose la palabra y el relato que la hace posible. Así proceden dos geniales cineastas rusos tan diferentes y lejanos en el tiempo, Sergei Eisenstein (vanguardia) y Andréi Tarkovski (posvanguardia); no obstante, ambos realizadores descreen de la palabra y cuando la usan se ahueca reiterando la obviedad y alcanzando el sinsentido (González: 2006). El director de *El espejo (1974)*, dejó la siguiente constancia:

Las imágenes, las impresiones visuales lo consiguen mejor que la palabra, precisamente en nuestro tiempo en que la palabra ha perdido su dimensión mágica, admonitoria. Las palabras se van degradando cada vez más hasta ser solo sonidos huecos, no significan ya –ésta es la experiencia de Alexander– nada más. Nos ahogamos en informaciones, pero los mensajes más importantes, los que podrían transformar nuestra vida, esos ya no nos alcanzan (Tarkovski, 1986, pp. 249-250).

En conclusión, sin destinador y sin tarea que el héroe deba cumplir, no hay deseo ni estructuración del sujeto; por consiguiente, el protagonista ya no es notable ni representativo, sino apenas la huella de la realidad que encapsulada en imágenes violentas, arroja el film posclásico. Por eso, quien entra a escena en el cine de los últimos años ya no es el héroe –*El club de la pelea (1999)* de David Fincher, es un texto emblemático– sino el sicópata, uno que no acata la ley ni tiene tarea que cumplir e, impotente, se afirma en el otro negándolo, destruyéndolo, hasta que finalmente, se pierde en sus pulsiones porque no focaliza ya ningún deseo.

Del audiovisual de acción al mental-ópico

“Lo que me interesa del cine es la abstracción”.
Orson Welles

Si hasta hace poco, la televisión la comprendíamos como una práctica comunicativa cotidiana informativa y lúdica, por lo mismo que efímera, el cine como expresivo, fotográfico, de autor por lo mismo que estético, y el video como artístico, experimental, de realizador por lo mismo que investigativo (Omar Rincón, 2002), hoy, en la era de la cultura mediática e hipermoderna de la pantalla global, *pantallocracia* (Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, 2007), estas diferencias son imposibles de sostener. Del relato clásico hemos pasado a la vanguardia emancipadora y la experimentación de autor, de esta al relato manierista que se burla inteligentemente de la tradición reeditándola, sobreviene la batalla con lo clásico que da origen a la caída del argumento y la desarticulación del montaje en el relato posclásico, cuyos efectos especiales se vuelven espectaculares para el consumo de los espectadores, pues utiliza todas las tecnologías y estrategias narrativas posibles.

Hoy están trastocadas todas las dimensiones cinematográficas: creación, producción, realización, posproducción, promoción, distribución, consumo, géneros, formatos, etc. A estas alturas se puede afirmar que el cine ha mutado en el video y el video encontró la manera de ser cinematográfico o, lo que es más polémico, la televisión ya no es otra cosa que video y el video no puede dejar de usar otra plataforma que la televisión. Aunque ya lo hemos dicho, las pantallas digitales depredan y manducan todas estas tecnologías, textos o “máquinas semióticas”; es cuestión de tiempo, dirán los investigadores, la televisión y el cine lentamente van siendo asimilados por las pantallas de internet y las redes electrónicas (TV streaming, Netflix on-line, cine expandido, canales YouTube, webcine vimeo, we documental interactive, multimedia, Smart TV, etc.)². Esta convergencia entre el cinematógrafo y la computadora, le ha hecho vaticinar a Jorge La Ferla:

La segunda década del tercer milenio quedará en la historia, por la desaparición, casi definitiva del soporte cinematográfico. La historia de los cruces entre el cine y los diversos soportes electrónicos y digitales, de por los menos medio siglo, culmina con el reemplazo total del cine, al menos en el nivel tecnológico, por parte de los procesos informáticos virtuales (La Ferla, 2009, p. 195).

Sin embargo, todo estos hallazgos que promueven una revolución creativa tecnológica, artística y científica, prosumidora, ya estaban adivinados con el cine ensayo, experimental, o de autor, desde las vanguardias cinematográficas. Si hacer cine era un acto de heroísmo cultural o alcanzar la televisión un esfuerzo desmedido de parentesco y poder, con el video se democratiza la audiovisualidad y cualquiera puede acceder a la nueva forma de pensar la realidad, leerla y escribirla con imágenes o reconstruirla como se pega como jarrón valioso y antiguo que yace roto, y todo eso desde la visualidad que canaliza los demás sentidos.

Al suprimir la imagen-movimiento que dio origen al cine y dar paso a la imagen-tiempo, el acontecimiento y lo inorgánico detonan el centro que el cine clásico armaba en la acción. La referencia es a la idea histórico-ontológica del cine sostenida por Gilles Deleuze (1986), según la cual hay una separación entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo; en este paso, el cine se hizo consciente de su propia potencia estética y tecnológica. La imagen-acción ha entrado en crisis dando paso a la imagen-mental y sus situaciones ópticas y sonoras puras. Hitchcock, por ejemplo, será para Deleuze el cineasta que encarna esta crisis y transformación mediante situaciones de parálisis o inhibición motriz.

Hitchcock inventa la imagen mental o la imagen-relación y la utiliza para clausurar el conjunto de las imágenes-acción, y también de las imágenes-percepción y afección [...]. De entre los muertos (*Vértigo*) nos infunde un auténtico vértigo; y lo vertiginoso es, ciertamente, en el corazón de la heroína, la relación de la Misma con la Misma pasando por todas las variaciones de sus relaciones con los otros. Pero no podemos olvidar el otro vértigo, más común, el del inspector incapaz de subir la escalera del campanario, viviendo en un extraño estado de contemplación que se comunica a todo el film y que en Hitchcock es inhabitual [...]. De una manera todavía más directa, el héroe de la Ventana indiscreta accede a la imagen mental, no simplemente por ser fotógrafo sino porque se halla en un estado de impotencia motriz: en cierto modo se encuentra reducido a una situación óptica pura (Deleuze, 1986, p. 285).

De manera que la cámara es un dispositivo-conciencia que ya no se define por los movimientos que es capaz de seguir o de cumplir, sino por las relaciones mentales en las cuales es capaz de entrar, tornándose cuestionable, respondiente, objetante, provocante, teorematizante, experimentante. La cámara como un narrador-protagonista que no mira lo que acontece desde fuera, siguiendo las progresiones dramáticas, como en el cine clásico, sino que su mirada se ancla dentro de la historia, participa de esta como lo haría en la vida cotidiana: en devenir y desorden. La cámara deviene *cine-ojo* (Vertov), *fotogenia* (Epstein), *free cinema* (Jennings/Lindsay Anderson/Karel Reisz), *direct cinema* (Richard Leacock), *camera-stylo* (Alexandre Astruc), *cinéma-vérité* (Jean Rouch), *ojo del espíritu* (Deleuze). Estas denominaciones hacen parte de algunos postulados de las vanguardias y posvanguardias. Con el término espíritu, que otrora la filosofía integraba a la materia porque la animaba, los vanguardistas designaron el movimiento mismo, la vida tal como sucede y no el desplazamiento físico.

Alexandre Astruc, había ya manifestado en 1948 que el cine entraría en una fase de *camera-stylo*, pues así como un escritor usa el lapicero, un realizador usa la cámara, generando un “método de escritura tan flexible y sutil como el del lenguaje escrito” (1998, p. 221). Estas ideas provocaron severas resonancia en François Truffaut uno de los iniciadores de la *Nouvelle Vague* en Francia. Pero lo que aquí quiero resaltar, por la importancia que tiene para desarrollar el tema que me ocupa, es lo que dice Chris Marker del cine cámara:

Poseemos los medios –y esto es algo nuevo– para rodar de forma íntima y solitaria. El proceso de haber films en comunión con uno mismo, como trabajan los pintores o los escritores, ya no conduce necesariamente a lo experimental. La noción de mi camarada Astruc de la cámara –stylo era solo una metáfora. En su época el más humilde producto cinematográfico requería de un laboratorio, una sala de montaje y mucho dinero. Hoy, un joven cineasta solo necesita una idea y un pequeño equipo para probarse a sí mismo (Weinrichter, 2004, p. 86).

Estas ideas de Marker se encuentran ya enunciadas por André Tarkovski, a propósito de su rechazo al cine experimental y en referencia a la simplificación que permitirá la técnica cuando un día “todo aquel que quiera hacer cine podrá disponer de unos medios técnicos tan simples como aquellos de los que dispone hoy en día un escritor –como su pluma y sus hojas de papel–” (Llano, p. 416)³. Una consecuencia de esta amalgama expresiva y técnica es la exaltación confesional del yo-biográfico (autobiografía, hagiografía), por ello, la

tendencia a hacer cine en primera persona e inventar su propia forma quebrando las reglas cinematográficas del relato, el género, la duración, el punto de vista, etcétera.

Aunque una consecuencia de este enfoque y práctica audiovisual es la sobrevaloración de la subjetividad, la crisis del relato, la narración en primera persona, muy del resorte de la literatura confesional o testimonial, la videografía ha ido soltando sus amarras de autor y diversificándose en puntos de vista poéticos, miradas fragmentarias y colectivas que se ensamblan, documentales polifónicos, objetividades cotidianas, etnografías narrativas, experimentaciones de todo tipo. Ahora bien, hay que constatar que el simple ensamble de piezas y fragmentos, la atractiva pirotecnia emocional, no conforman un texto o un relato.

Reimaginar lo popular

El siguiente paso, es dibujar un mapa de la cultura popular como estrategia interdisciplinaria y audiovisual para estimular el debate humanista y social, con la intención de superar el esencialismo (lo telúrico, lo auténtico, lo incontaminado) y, más allá de relacionar lo popular con la identidad, la hegemonía, la cultura de masas como discurso obligado, establecer una mirada de las relaciones con las diferencias. La idea es evitar buscar lo escondido y hermético que puede ocultarse en lo popular, puesto que importa lo que hacemos con esas manifestaciones que relacionan los hechos sociales contemporáneos, esas resonancias entre lo que la imaginación popular sabe-hacer y hace-saber con la cultura global reimaginada por la apoteosis de la imagen, las nuevas visibilidades y las audiovisualidades. Entendemos las audiovisualidades a la manera de Inés Dussel, en el sentido de que la imagen no es únicamente un artefacto visual e icónico, sino que es la práctica social material que se inscribe en un marco social particular.

La pintura, el cine, la fotografía, la televisión, y todos los otros géneros que podamos considerar “visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero sobre todo involucran a creadores y receptores, productores y consumidores, y ponen en jugo una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión (Dussel, 2006, p. 280).

Lo popular ya no significa algo excluido o marginado sino algo positivo, un hacerse continuo, un espacio de expresión y comunicación diferente donde los sectores reimaginan sus haceres y situaciones diversas recreando las formas de su tradición propia para asumir los desafíos que impone la modernidad hegemónica (Ticio Escobar, 2003, p. 281). De suerte que la especificidad histórica de lo popular en América Latina es: “el ser espacio denso de inter-acciones, de intercambios y reapropiaciones, el movimiento de mestizaje. Pero de un mestizaje que es proceso no puramente ‘cultural’ sino dispositivo de interrelación social, económico y simbólico” (Barbero, 2003, p. 137).

La cultura popular ha estado marcada por tendencias bien conflictivas que llevaron a la confusión su carácter emancipatorio y/o preservativo. La mirada romántica, por ejemplo, defendió la auténtica cultura rural amenazada por la industrialización moderna. Este sentimiento de nostalgia hacia un pasado estático no reconoce la hibridación de la vida

tradicional con la moderna. Otra mirada dice que la cultura popular “no puede menos que adoptar la forma de una variedad de cultura de masas –lo cual puede ser una tragedia o una solución, dependiendo del punto de vista” (Rowe y Schelling, 1993, p. 14). En esta postura los sectores populares no tienen la capacidad para reimaginar y producir una modernidad legítima. Otro punto de vista polémico es el marxista que ve en la cultura popular una misión emancipatoria y utópica, donde las comunidades oprimidas a través de la conquista de medios y relaciones de producción adecuados imaginan una sociedad alternativa. Rowe y Schelling observan que esta posición tiene la desventaja de que ubica al observador en un sitio ideal desde el cual juzgarse como promotor (o no) de un futuro positivo emergente, además escamotea la cuestión de “cómo unas tácticas populares podrían traducirse en una estrategia para tomar el poder y cómo este podría mantenerse sin autoritarismo” (1993, p. 15).

La relación –las más de las veces desafortunada– entre los territorios populares-tradicionales y los medios de comunicación audiovisuales, ha impulsado el desprecio de los sectores cultos que no leen más que “incultura” y pobre elaboración en sus producciones. Jesús Martín Barbero y Germán Rey en *Ejercicios del ver* (1999), observan como este desprecio confundió al analfabeto con el inculto y se concentró especialmente en la televisión, el chivo expiatorio que da cuenta de la violencia, la crisis moral y la degradación cultural de Colombia; se preguntan porque los intelectuales e investigadores sociales “siguen mayoritariamente padeciendo un pertinaz ‘mal de ojo’ que les hace insensibles a los retos culturales que plantean los medios, insensibilidad que se intensifica hacia la televisión” (17). No olvidemos, para el tema que nos ocupa, que la unidad por excelencia que arma la parrilla televisiva, es justamente, el video en sus variantes: telefilm, videoclip, video musical, video documental, video experimental.

Todavía podemos sostener que la televisión es uno de los ejes tecnológicos audiovisuales poderosos de nuestra actual cultura, aunque ya lo hemos insinuado, cada vez más debilitado e intervenido por las pantallas digitales (computador, celular, tablet). Por la televisión en continua reprogramación está pasando la memoria popular y la imaginería de masas, pues hay una producción cada vez más variada y pertinente que hace que las culturas audiovisuales populares estén dentro del proceso de cambio que tienen que sufrir las subalternidades. Néstor García Canclini en *Culturas populares en el capitalismo* (2002), observa algo que es vigente:

En la época de la cultura letrada se dio el contraste con la oralidad; en los tiempos de la industrialización la tensión se presenta con la producción artesanal; cuando predomina la cultura audiovisual, la confrontación se da con la producción musical de los sectores populares, con sus diseños y su expresividad en la estilización de lo cotidiano. Por eso, el lugar que antes ocupaban las artesanías en el desarrollo cultural, como referentes populares, en los últimos años lo ocupan músicas populares y telenovelas (Canclini, 2002, p. 36).

No es difícil adivinar el papel del video (etnográfico, narrativo, poético, experimental) en los procesos de cambio y adaptación de las subalternidades en la era de las tecnologías de la información y la comunicación. De suerte que la audiovisualidad popular en su nueva

aleación imagen-oralidad-tecnicidad, está llamada a jugar un papel decisivo en la construcción de imaginarios que confronten las hegemonías letradas-audiovisuales enlazadas con las industrias culturales privadas (televisión comercial, prepagada, por suscripción, etc.). Desde esta exclusividad las economías del signo y de la imagen posicionan lo audiovisual como esquemas globalizantes que funcionan sólo como medios para promocionar y vender productos e ideologías dominantes en el mercado simbólico, negando con esta manera estrecha la complejidad identitaria de las comunidades y reduciendo la cultura audiovisual a un simple registro o instrumento que le impide desarrollarse como experiencia subjetiva crítica y creativa, y como sistema de expresión-comunicación que re-imagina lo regional (territorializa y desterritorializa) poniendo lo local a dialogar –o a negociar– con lo global.

Oralidad y visualidad

¿Qué tienen los signos orales y visuales que los emparenta en esta revolución de la información y la comunicación sin precedentes en la historia de la humanidad? Tal vez que son signos holísticos, simultáneos y sensoriales, que apelan a los imaginarios corporales y hacen uso de las dimensiones contextuales que los circundan. En tanto que el signo verbal escrito es lineal, secuencial y abstracto, apela a las dimensiones contextuales que inventa e inscribe en el texto. Si este último individualiza, carga al sujeto de una autorreflexión y una identidad de conciencia que lo hace aparecer como el centro del mundo, la audiovisualidad es más colectiva. No otra cosa vio Walter Benjamín (1982) en la *reproducción técnica del arte*, la nueva sensibilidad cultural de las masas y la presencia creativa de lo popular. Benjamín configura un nuevo sensorium al mirar que la percepción “recogida” del individuo en soledad, el observador de pintura o el lector de literatura se ha “dispersado”. Así pues, la dispersión fragmenta y multiplica el antiguo modo cultural de la recepción lectora performada en el “recogimiento”. Con la “imagen múltiple” que acontece en el universo urbano, Benjamín intentó significar el montaje cinematográfico que articula múltiples puntos de vista, de temporalidades simultáneas e instantáneas y fragmentos narrativos. Todo esto, claro, se opone al concepto de unicidad que reclamaba la mirada clásica o el signo visual tradicional anclado en el icono letrado y plástico clásico. La lectura de Benjamín se ubica a caballo entre lo rural y lo urbano, lo simbólico y lo sígnico; la audiovisualidad, entonces, es una experiencia híbrida.

Reeditando lo que dice Jesús Martín Barbero de los dramatizados y lo que escribe Sergei Gruzinski en su famoso libro *La guerra de las imágenes* (1994), podemos decir que lo audiovisual constituye hoy un particular espacio de mezclas y de batalla cultural. Más allá de los esquematismos narrativos y las estrategias del mercado, la audiovisualidad produce transformaciones tecnoperceptivas que posibilitan a los sectores populares, ya no exclusivamente urbanos, apropiarse de la Modernidad sin dejar su cultura oral (Barbero, 2003, p. 318). Hoy, a lo largo y ancho de centro y Suramérica, encontramos proyectos, experiencias y actividades realmente emancipadoras e híbridas en lo rural, canales de televisión indígena-campesinos, realizadores audiovisuales de ficción y documentalistas que atienden desde la descolonización la crisis de la representación del conocimiento nativo y

la autoridad del texto etnográfico dialógico (León, 2016). Este tipo de textos audiovisuales logran un reconocimiento internacional y causan verdaderas transformaciones en su territorios⁴.

La oralidad de la cultura popular es secundaria, como lo ha descrito Walter Ong (1987), pues en ella ese mestizan la larga duración del relato primitivo, la ritualización de la acción y la topología de la experiencia que impone una codificación de las formas y una separación tajante entre héroes y villanos, malos y buenos. De esta manera consideramos que la oralidad de la cultura popular reimaginada en la audiovisualidad narrativa explora los imaginarios heroicos, los relatos de aventuras, los cuentos de miedo y misterio que se desplazaron del campo a la ciudad (literatura de cordel brasileña, hoy vertida al formato de cómic y la fotonovela), el corrido mexicano que canta las aventuras de los narcotraficantes, el vallenato que fusiona el rock y el reggae, el Rap y sus variaciones rítmicas que encuentra espectadores en los barrios; los dramatizados barriales, de inmigrantes y el video musical y experimental. Sin duda, lo que hay en esta hibridación cultural que complejiza la identidad, es una lucha por el reconocimiento, la dignidad y la voz subalterna.

Hasta hace poco todo indicaba que la comunicación oral y visual eran opuestas, tenía argumento en el momento histórico en que el alfabeto se proclamó hegemónico, enviando a la imagen y a la oralidad a un plano vicario y moral. Pero no hay tal, si hay distinción psicodinámica, también hay complementariedad. La imagen no es un estadio de conocimiento anterior o posterior a la palabra, porque no puede concebirse el uso de la una sin la otra. Hoy la imagen retorna en el audiovisual como Hermes de entre el fuego de las piedras esculpidas por el tiempo, y su retorno es potente y generoso porque apela a las fuerzas primigenias de lo sentidos, en especial la vista y empodera desde allí las expresiones y secretos de la cultura tradicional, ancestral y popular que solapados por ser considerados primarios, fantasiosos, banales, sensuales y groseros, sobreviven en la imaginación de todos los días o yacen hibridados en los fenómenos de masas como distracción y consumo. Quizá es necesario insistir no tanto desde el significado (el enunciado) cuanto desde la forma (la enunciación), el estilo, la superficie, el artificio, las sensaciones, el espectáculo, el derroche y la diversión que busca efectos inmediatos y efímeros; aunque dicho sea de paso, el goce se asienta en los símbolos que análoga las imágenes al interior de un contexto local y regional. Porque al penetrar en los imaginarios locales como dialogía frente a la globalización, se recuperan los contextos y su desarrollo cultural y cambio social. Partiendo de aquí Andrew Darley en su preocupación por la cultura visual digital y sus relaciones con lo masivo y popular, se pregunta si esta ornamentación, este estilo, este llamado espectáculo, este vértigo que sentimos en la cultura digital popular son “conceptos inferiores desde un punto de vista estético, o más bien se trata sólo de nociones distintas (ajenas) a las ideas establecidas en el arte literario, clásico y moderno” (Darley, 2004, p. 23).

De suerte que el audiovisual popular ya no dibuja un sujeto colonizado y dominado, ya no se reconoce en la comunidad incontaminada y auténtica que resiste la corrupción de la modernidad, dejando de ser definido desde el formalismo esteticista, el normativismo de la disyunción binaria y la ruptura vanguardista, y pasa a ser reimaginado como maniobras formales que alcanzan lo social, como escenas de producción simbólica o tramazón entre la huella, el icono y el signo, como un acto político de cara al reconocimiento complejo y heterogéneo, pues como nos lo recuerda Ticio Escobar “los lindes que separaban, tajantes,

lo popular de lo masivo y de lo elitista se vuelven hoy porosos y provisionales” (2003, p. 294). El investigador (realizador, autor, videógrafo) debe estar atento, más allá del esencialismo o la producción popular-masiva que borra las diferencias, a lo que crea y produce lo popular que siempre será heterogéneo, ambiguo y conflictivo.

Para Susan Buck-Morss la imagen no representa el objeto sino que éste está en la imagen como trazo del instante único en que fue atrapado (huella de lo real); así, “el objetivo no es alcanzar lo que está bajo la superficie de la imagen, sino ampliarla, enriquecerla, darle definición, tiempo” (2005, p. 159). Esta relación es sensualización, acción productiva que inmanita la mirada y el cuerpo del que ve y oye, con el ver. También Jesús Buxó, pensando en el video como herramienta de investigación, señala que: “la extensión de las nuevas tecnologías, la internacionalización de los medios de comunicación y las redes del ciberespacio obligan a cambiar el objetivo de buscar mensajes, significados y marcos para pasar a experimentar el conocimiento y virtualizar realidades” (1999, p. 16).

Esta es la razón por la cual el audiovisual estaría muy cerca de la cultura popular y de masas, así como lo estuvo junto con la oralidad en los orígenes de la imaginación humana, y como lo está de nuevo ahora, reimaginada a través de la imagen y la audiovisualidad digital, cuya persistencia –diría Walter Ong en su referencia a la oralidad– continua en los estratos profundos de la memoria y la mentalidad colectiva.

Para finalizar esta entrada, baste recordar la proclama del cineasta indígena otavaleño Alberto Muenala, defensor de la autorepresentación y para quien es necesario acabar con los prototipos y supuestos programas interculturales que denigran a los pueblos y nacionalidades a través de la floklorización. En el 2016, después de realizar decenas de documentales sobre los pueblos indígenas ecuatorianos, rodó en lengua kichwa su primera película titulada *Killa Ñawpumukun (Antes de que salga la luna)*. Siguiendo al cineasta boliviano Jorge Sanjinés, en una entrevista para el diario el Telégrafo (2016), Muenala afirma:

Fuimos condenados al silencio, pero nunca lograron callarnos (...) A nuestra cultura la han estudiado como folclore, dicen que hablamos dialectos y no lenguas, que hacemos artesanía y no arte, nos han considerado ciudadanos de segunda por ser indios, por ello la importancia de la utilización de un nuevo lenguaje cinematográfico que logre rectificar este y otros errores⁵.

De la descripción fría a la etnografía audiovisual narrativa

La investigación en comunicación audiovisual, es hoy inconcebible por fuera del trabajo de campo. Sin duda, esta herencia viene del hacer antropológico, como bien lo recuerda la profesora de la Universidad Nacional de Colombia Myriam Jimeno, dado que “hacer trabajo de campo significa enfrentar nuevos contextos socioculturales y políticos en los que se inscriben los sujetos de estudio y nosotros mismos” (2016, p. 9). El trabajo de campo, puede ser cubierto por varias metodologías que se renuevan contiguamente por deslocalización de la observación o por defecto/exceso de participación. La inocencia con la que se asumía la observación ha sido sorprendida, desmantelada y exige una postura frente a ese campo por parte del investigador-realizador; es decir, ¿cómo trabajar con el contexto?: ser

“colaborador” (Rappaport), cómplice (Marcus), acompañante o antropólogo ciudadano (Jimeno), observador participante (Fals Borda), cocreador, coreizador, etc. De cualquier forma, el trabajo in situ o territorial implicará siempre problematización, tensión, conflicto, riesgo, improvisación, sorpresa, auto-observación.

Entendemos la etnografía audiovisual como narrativa que registra huellas y representaciones sociales de un individuo, un grupo, un sector o colectividad, prestándole atención a los grados de excepcionalidad que tienen las prácticas culturales. La etnografía audiovisual no solo requiere de un punto de vista subjetivo, dado que el observador interviene, sino que aflora la riqueza de la comunicación no verbal y la narrativa en mosaico del montaje que yuxtapone personas, objetos, espacios, escenas, configurando textos en contextos particulares donde circula la investigación creación. Más allá de documentar e informar, las etnografías audiovisuales provocan la reflexión, cuestionan las convicciones y activan las experiencias estéticas de la más variada índole. Joseph Tobin, en *Poéticas y placeres del video etnográfico en educación* (2006), observa que estos videos, para que sean efectivos y estimulen, deben ser híbridos, difusos, pertenecer a los documentos de ciencias sociales tanto como a las obras de arte. Por supuesto que estas etnografías corren el peligro de ser consideradas o bien faltas de rigor o bien sin atractivo visual; sin embargo, ese es el desafío, expandir la escritura y lectura con el fin de encontrar nuevas fuentes para pensar y actuar. En la era de la globalización, los regímenes de audiovisualidad rozan por exceso y por defecto con la alteridad. Por exceso, cuando el otro es reconocido, explotado –en ocasiones rindiéndole culto– y espectacularizado; por defecto, cuando su voz y su pensamiento son distorsionados o invisibilizados. La alteridad está en el juego del saber y del poder, y es un complejo dispositivo de pensamiento y experiencia sin el cual es imposible la construcción de sujetos de paz.

Tomemos la audiovisualidad como textualidad y el audiovisual (un film, un video, un videojuego, un programa de televisión, un documental transmedia, etc.) como un texto; es decir como un tejido de lenguaje, sujeto y deseo. El texto es la experiencia del lenguaje movilizadora en todo su espectro y es allí donde emerge el sujeto que buscamos. La antropología audiovisual ayuda a superar las limitaciones del discurso científico positivista y abre el camino para explorar nuevas formas de relacionarse con el conocimiento y comunicarlo. La audiovisualidad es un lugar de comprensión de la etnografía y viceversa, pues estas dos miradas cognoscitivas surgen juntas⁶. Todo comienza cuando se hace la pregunta ¿cómo escribir/filmar al Otro? Margaret Mead y Gregory Bateson pondrían la pauta, pues ambos antropólogos integraron a sus investigaciones la cámara de fotografía y de cine, dándole el mismo estatus que los cuadernos de campo. Digamos que con ellos se abrieron dos posibilidades de uso e implementación investigativa: una que se concentró en la descripción de los hechos y la otra que se encaminó por la empatía narrativa que incluye la participación de todos los actores⁷. La idea central se alojaba en el otro como distante, lejano, diferente y exótico; luego, cuando la mirada se ubicó en el territorio este otro se presentaba a la mirada como una instancia de identidad y conflicto. Según esto, el otro, el diferente y lejano, era un problema de la representación, de cómo se miraba y a qué distancia, cómo mantener los gestos y hechos del otro afectando en su diferencia. ¿Cómo evitar mirar al otro como sujeto etnologizado y propiciar, como quiere el cine de Jean Rouch, que sea simplemente sujeto?

El poeta y etnólogo Michel Leiris recalca que es un problema de estructura mental, mientras afirma que no es posible despojarse de la cultura propia para entrar e intentar hacer parte de otra. De esta manera, propone la práctica vital en el trabajo etnográfico: dejarse cautivar, sorprenderse y entrar en el juego dialógico del adentro y el afuera. Tener la capacidad de tomar distancia de manera consciente para analizarse a sí mismo desde fuera. Un compromiso poético significa atravesar un proceso de conciencia en el cual se juegan la experiencia y el conocimiento; he allí la capacidad de asombro por lo visto y vuelto a ver, la auto-observación que implica lo sagrado de la vida cotidiana (Leiris, 1938). De suerte que el observador y su perspectiva de observación deben ser incorporados en la descripción. Quizá por esta razón la pregunta que continuamente debe ser subrayada es: ¿cuánta participación y cuánta exclusión son necesarias para lograr un conocimiento? (Geist, 1997, p. 177).

Con el tiempo la etnografía audiovisual nos hizo comprender que la representación del otro (tanto en forma escrita como audiovisual) no era sino una expresión resultado de elecciones y criterios provenientes de una manera particular de ver las cosas, que en realidad no representaba la totalidad de cómo deberían verse. Es decir, ver equivale a tener una intención e, incluso, obliga a ver con un interés determinado. De suerte que, una vez la etnografía audiovisual toma relevancia, comienza a aportar modos de registrar al otro, maneras diferentes de contactar, comunicar, intercambiar y expresar su mundo social; porque hay tantas formas de vivir como de mirar, de registrar, de escribir al otro y su entorno. Aquí vuelve el tema de la subjetividad presente en toda investigación audiovisual de carácter socio-antropológico, pues hay muchos que niegan la legitimidad científica a la representación audiovisual como modo de producir y vehicular conocimiento (Geist, 1997, p. 110).

Las producciones audiovisuales que nos rodean y configuran no solo las leemos e interpretamos, sino que las escribimos y las creamos. Los textos audiovisuales hacen parte de nuestro proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y configuran nuestra realidad interna, conforman nuestra subjetividad. Las narrativas audiovisuales nos ayudan a representar el mundo, explicarlo y experimentarlo. No obstante, no olvidemos la mediación creativa. Así, por ejemplo, en *Etnografías contemporáneas III*, Myriam Jimeno plantea que la narrativa traduce la experiencia en relatos codificados culturalmente. Esto quiere decir que las narrativas, al ser construidas por sujetos o por colectividades según su sistema de significación y sus propias experiencias históricas, pueden ser leídas y escritas por agentes exógenos (investigadores, escritores, curiosos); sin embargo, “la condición es que se evite la ilusión naturalista del relato y que se pueda acceder a su entramado de significación” (Jimeno, 2016, p. 14).

La audiovisualidad tiene efectos reales sobre las relaciones sociales y el medio natural en que esos comportamientos tienen lugar, impone de manera contundente o solapada una percepción de los pueblos y las etnias y cohesiona, deriva o distorsiona nuestra propia identidad (Ardévol y Muntañola, 2004, p. 14). Estamos muy acostumbrados a elaborar conocimiento con textos escritos, pero no con textos audiovisuales. Si a los primeros se les asegura una elaboración cognitiva, a los otros se les achaca emocionalidad, como si la emoción no fuera esa otra posibilidad humana constructora de conocimiento.

La investigación-creación

Quizá ya estamos en el umbral del sueño de Leibniz, según el cual los símbolos matemáticos liberarían la imaginación. Lo digital es ese link que conecta a la cultura audiovisual con los imaginarios creativos de los sujetos sociales, llámense masivos, populares, tradicionales, de élite, o como sea. Ya no es posible ver como a través de un cristal a la ciencia, al arte y a la tecnología separados, irreconciliables, divididos por un espacio inalcanzable; ahora ese cristal que nos dividía nos une en una exposición surreal de luces e imágenes. Los saberes rodean las vitrinas desde el deseo y el consumo, desde la identidad y la diferencia, desde lo público y lo privado.

Todo proyecto moderno intenta ir de la creación abstracta a la acción creativa pasando por una urdimbre de indagaciones. Se busca liberar la imaginación pero ejerciendo un control investigativo. Dentro de la ejecución de la producción misma se lleva a cabo la investigación, por ejemplo para el caso del video, el audiovisual, la multimedia, etc. No se trata exclusivamente de una producción audiovisual al margen de un planteamiento teórico o viceversa, sino que la fase teórica queda incorporada en el proceso creativo. Bien lo dice el profesor de la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Fernando Zalamea Traba, al referirse a la dinámica combinatoria de inteligencia y emoción que dio vida al museo Guggenheim en Bilbao:

La creación y la investigación son, para el constructor mental, como los utilajes del alpinista: sin visión, sin imaginación, difícilmente puede el escalador apuntar a una alta cima, pero sin el aparataje de cables que lo sostienen y que le dan forma a su visión, difícilmente el escalador logra elevarse (2004, p. 109).

El productor, realizador, prosumidor (léase creador) audiovisual no puede reimaginarse solo, como el poeta romántico que contempla el infinito, su acción creativa depende de la capacidad sensorial y de la inteligencia para reconocer la tradición, procesar y redefinir la diversidad y multiplicidad cultural, trabajando en grupo y asumiendo los nuevos valores de la producción colectiva transdisciplinaria. De esta forma la investigación construirá mapas (tal vez croquis) por niveles y en escalas, soportes estructurales, apoyos preceptuales para la visión y la práctica creativa. De manera que un espacio investigativo y creativo es más dialógico e interpretativo que metodología estructuralizante. Se trata de una interpretación Geopoética y dramática (“tramática”) del mundo cultural popular, y no de una gramática glosográfica puramente descriptiva y prescriptiva de la realidad. Quizá al margen de lo que Richard Rorty dio en llamar *el giro lingüístico*, podamos iniciar *giros audiovisuales*, una arqueología y geología creativa, que abra el círculo que cierra el lenguaje verbal al intentar comprender el ser.

Las tecnologías audiovisuales tejen un mundo complejo de significados y sensaciones que reelaboran la realidad con su *escritura de imágenes* y abren nuevas expectativas en la construcción teórica y metodológica de la comunicación, las artes, las ciencias del lenguaje, la antropología cultural y las ciencias sociales. Pero la cultura audiovisual no se limita únicamente a la utilización de la tecnología, sino al proceso investigativo y creativo total que va de la pre-producción, la producción, la pos-producción, hasta los estudios de recepción y

consumo. No olvidemos –en la línea de Marcel Mauss recuperado por Marinas (2001, p. 18)– que el consumo al abarcar la totalidad de los espacios de la vida y las dimensiones de la persona, es también un hecho social total. Desde este punto de vista, lo estético ya no está restringido a la participación de lo “bello” y “agradable”, sino que es también la expresión de aquello que resiste el embate comunicativo, trazando la experiencia, las reflexiones sobre las prácticas de representación y los procesos creativos situados en la emancipación de las diferencias. Las experiencias estéticas son manifestaciones de la capacidad humana para encontrar dignidad en sus acciones, dado que más allá del adorno y el entretenimiento hay potenciación de la sensibilidad y nuevo conocimiento que surge.

Notas

1. Hacemos referencia, por analogía, con la convergencia entre oralidad-literatura que dio origen al movimiento literario conocido como “el boom latinoamericano”, pero sobre todo a un puñado de artistas heterodoxos *trasculturales*, como expuso Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina* (1982); o como estudia Carlos Paheco en *La comarca oral* (2017) identificando a quienes reconocieron “el carácter axial de la oralidad cultural en sus respectivas regiones interiores” y “se propusieron lograr en su obra literaria, a través de un exigente proceso de elaboración estética, la producción de un *efecto de oralidad*, con repercusiones diversas en cada caso” (p. 36). Las mismas incursiones ideológicas y teóricas (occidentalizadas) que causaron el rechazo, la exclusión y degradación de las obras artísticas afincadas en la oralidad, y que postergaron el reconocimiento y la valoración ética y estética de los inquietantes mundos que proponen, las padece hoy la audiovisualidad en tanto efecto de la rica y compleja fusión entre oralidad e imagen; aleación, por otra parte, tan antigua como el lenguaje.
2. *New thing*, medios o formas de comunicación provenientes de las tecnologías digitales, cuya característica es la interactividad, la digitalización de las comunicaciones y el carácter reticular de los procesos de intercambio y que combinan viejos lenguajes y medios. A partir de la distribución y el consumo de contenidos audiovisuales televisivos dentro de la Web se reabre el debate acerca del rol de la televisión en las sociedades contemporáneas (Scolari, 2008).
3. De hecho, el cineasta ruso, tenía claro que no era suficiente con fijar los acontecimientos reales para que se pueda ver en ellos sucesión de auténticas imágenes cinematográficas, pues “la imagen cinematográfica no es sólo un fría reproducción documental del objeto en la película. ¡No! Una imagen cinematográfica se basa en la capacidad de convertir en observación la percepción de un objeto” (Tarkovski, 2017, p. 68).
4. Baste resaltar el canal de televisión indígena de señal abierta con sede en el Cotopaxi, Ecuador; La escuela audiovisual infantil en Belén de los Andaquíes, Caquetá, Colombia; cineastas como los wayú Leiqui Uriana, Mileydys Polanco y Miguel Iván Ramírez, realizadores del cortometraje “Magnolia del Mar”; la cineasta indígena Luz Adriana Quigua, egresada de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de Colombia y su proyecto “Kuwai colores” con comunidades del Vaupés; el cineasta ecuatoriano (otavaleño) Alberto Muenala, defensor de la autorepresentación del pueblo kichwa; el colectivo cinematográ-

fico indígena-campesino-obrero del Guaviare canalizado a través del Fondo Mixto de Cultura, Guillermo Monteferte en México, Martha Rodríguez en Colombia.

5. <http://xurl.es/jvb9z / www.itelegrafo.com.ec> (Consulta: 03/11/2017)

6. *Nanook of the North (Nanuk, el esquimal)* es un largometraje cinematográfico de 1922 de género documental dirigido por Robert Flaherty (Michigan, 1884 - Vermont, 1951). Este film está considerado como el comienzo de la etnografía audiovisual, no solo porque recoge el diario vivir de una familia en el Ártico, sino porque el director interviene en la grabación reelaborando las escenas para mostrar la grandeza de los personajes antes de que el hombre blanco invadiera su cultura. La escasa neutralidad del documental sede ante la reflexividad y relatividad de la narrativa que pone en jaque el conocimiento positivista. https://es.wikipedia.org/wiki/Nanuk,_el_esquimal consulta: 03/07/2016

7. El caso de Mead y Batenson es que se demoraron en pasar de la descripción a la narración, su formación científico positivista no los dejó ver la ostensión del dispositivo; sin embargo, Margarte Mead en 1952 edita registros hechos en 1934 y 1937 y realiza el *film Trance an dance in Bali*, donde pone en escena y narra (la voz en off es de ella) un mito balinés popular teatralizado. Pero aun es más sorprendente, el uso de un efecto especial de cámara lenta intentado con ello advertir al espectador de detalles y sutiles movimientos. El reconocimiento de la subjetividad en la investigación ha tenido inicio. Otro documentalista etnógrafo importante es el francés Jean Rouch, quien fundó la antropología visual y propuso *el cine directo* centrando su atención en ¿Cómo filmar al otro? y como disponer *La cámara entre los hombres*. La cámara no solo como registro sino como comunicación, expresión, contacto e intercambio. Rouch expone al otro no tanto mostrándolo o explicándolo, sino intentando legitimar su valores, creencias y discursos (Guarini en García y Velasco, 2011, pp. 101-103).

Bibliografía

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. trad. T. Burnova, México: Fondo de Cultura Económico.
- Barbero, M. y Rey, G. (1999). *Los Ejercicios del ver*. Barcelona: Gedisa.
- Barbero, M. J. (2003). *Estética de los Medios Audiovisuales, en Estética* (Edición de Xirau Ramón y Sobrevilla David). Madrid: Trota.
- Barbero, M. J. (2003). *Oficio de Cartógrafo* (Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura). México: Fondo de Cultura Económica, primera reimpresión.
- Benjamín, W. (1982). *Discursos interrumpidos*, trad. De J. Aguirre, Madrid: Taurus.
- Buck-Morss, S. (2005). *Estudios visuales e imaginación global*. En Estudios visuales, epistemologías de la visualidad en la era de la globalización. José Luis Brea (ed.). Madrid: Akal.
- Buxó, M.ª J. y Miguel, J. M. (1999). (Editores). *De la Investigación Audiovisual*, Barcelona: Proyecto A Ediciones.
- Carvalho, J. J. *La mirada etnográfica y la voz subalterna*. Depto. De Antropología de la Universidad de Brasilia, Brasil: documento S.f.
- Darley, A. (2002). *Cultura visual digital* (Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación). Barcelona: Paidós.

- Deleuze, G. (1986). *La imagen-movimiento*, Barcelona: Paidós.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. (Compilación) (2006). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial.
- García Canclini, N. (2002). *Culturas populares en el capitalismo*. México: Grijalbo, Sexta edición.
- Guarín, C. (2001). *La presencia del yo en la representación filmica de la alteridad: un camino hacia la construcción del nosotros*, en: García Bautista Antoni, Honorio Vera, Mailo Velasco (2011) *Antropología audiovisual: medios e investigación en educación*. Barcelona: Trota.
- González Requena, J. (2006). *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, 2ª ed. Madrid: Cátedra.
- González Requena, J. (2016). *Clásico, Manierista y posclásico. El relato en el cine de Hollywood*, Madrid: Editorial Castilla.
- Jimeno, M. y otros (2012). *Etnografías contemporáneas*. Trabajo de campo. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Jimeno, M. y otros. (2016). (Eds.). *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*. Bogotá: CES, Universidad Nacional de Colombia.
- León, C. (2016). *Video indígena, autoridad etnográfica y alter-antropología*. En Maguaré. vol. 30, n. 2 (jul-dic). 2016. (Impreso y en línea), pp. 17-45.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital*, Buenos Aires: Manantial.
- Llano, R. (2002). *Vida y obra de A. Tarkovski*, vol. 2, Valencia: Filmoteca de Valencia.
- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: UBA/Libros del Rojas.
- Marinas, J.-M. (2001). *La Fábula del bazar* (orígenes de la cultura del consumo). Madrid: La balsa de la Medusa.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá: Editorial Norma.
- Rowe, W. y Schelling, V. (1993). *Memoria y modernidad*. México: Grijalbo.
- Scolari, C. (2008). “Hipermediaciones”, en *Hipermediaciones*. Elementos para una teoría de la comunicación Digital Interactiva. Barcelona: Paidós.
- Tarkovski, A. (1986). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp.
- Tarkovski, A. (2017), *Atrapada la vida. Lecciones de cine para escultores del tiempo*, Madrid: Erra naturae.
- Tomaguera J., Alsina H. (Eds.).(1998). *Texto y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Zalamea, F. (200). *Investigación-creación* (extrapolaciones desde el museo Guggenheim de Bilbao. En TRANS, Revista de Sede de la Universidad Nacional, Bogotá, No. 2, Bogotá.

Abstract: I intend to integrate the ethnographic narrative of the image –film and video technologies fundamentally– to popular culture re-imagining it from the new audiovisual regimes, knowledge and practices that involve creators and receivers, producers and consumers. I ask the popular not from its definition or rise as the history and social theory does, but stressing some theoretical strategies and practices that generate experience and shape subjectivity. In short, I propose some access roads to understand how the popular operates and is transformed into a device of thinking and creative action. Finally, rather considering the popular media as a field of study, I propose an approach to an interdis-

ciplinary place in which we can discuss its essentialism and universality, trying to understand the past visual turn and the nowadays.

Keywords: Audiovisual - popular culture - narrative ethnography - research based creation.

Resumo: Pretendo integrar a narrativa etnográfica que viaja através de tecnologias de imagem –cinema e vídeo, fundamentalmente– à cultura popular, reimaginando-a dos novos regimes audiovisuais, conhecimentos e práticas que envolvem criadores e receptores, produtores e consumidores. Eu questiono o popular não apenas a partir de sua definição ou emergência como a história e a teoria social fazem, mas enfatizando algumas estratégias teóricas e práticas que geram experiência e conformam a subjetividade; Em suma, proponho algumas rotas de acesso para entender como o popular opera e se torna um dispositivo de pensamento e ação criativa. Finalmente, além de considerar o comunicação audiovisual popular como campo de estudos, proponho uma aproximação para um lugar interdisciplinar no qual problematizar seu essencialismo e universalidade, procurando compreender que tipo de reviravolta visual teve e se realiza em nossos dias.

Palavras chave: Audiovisualidade - cultura popular - etnografia narrativa - criação de pesquisa.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
