



ACTAS

IV CONGRESO INTERNACIONAL
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO

**NUEVAS TENDENCIAS E
HIBRIDACIONES
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

4, 5 y 6 de mayo

Universitat Jaume I, Castellón
2011

Iván Bort Gual
Shaila García Catalán
Marta Martín Núñez
(editores)

ISBN: 978-84-87510-57-1

Ediciones de las Ciencias
Sociales de Madrid

Capoeira
mestiza
y la
necesaria
impureza
de la
comunicación
visual

ALBERTO GRECIANO MERINO
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

*Fronteriza o elástica
La playa ¿es mar o es tierra?
Tú gustas de imprimir
en el borde tus huellas.
Gerardo Diego*

1. Introducción

Esta comunicación pretende abordar formas de la visualidad contemporánea a través de la fenomenología metafórica que nos ofrecen las nociones de la capoeira. En particular, trata de manifestar como estos modos de representación participativa evidencian la dificultad de organizar la cultura mediante sistemas de géneros empíricos que estén fundamentados en aplicar un objetivo fijo y coherente para conformar categorías autoexcluyentes. Esta quiebra y mezcla de las colecciones pactadas que se trasluce tanto en la capoeira como en determinados artefactos tecnológicos de comunicación, nos ayuda a reflexionar sobre como la disposición de los sistemas culturales se ve acompañada por la desterritorialización de los procesos simbólicos y por la expansión de los géneros impuros.

2. La deconstrucción de las categorías en la capoeira

Los practicantes de capoeira tienen dificultad para delimitar su práctica de una manera categórica, por ello habitualmente suelen definirla como una lucha que se disfraza en danza o viceversa, es decir, emplean una expresión paradójica que encierra una conexión entre dos términos antitéticos. En la *roda* de capoeira los participantes compiten para superarse unos a otros, pero al margen de la más pragmática de las consideraciones que sería cuando uno de los participantes tropieza o es derribado al recibir una *rasteira*, en esta pugna habitualmente no hay vencedores ni vencidos. A través del diálogo corporal, los jugadores de capoeira se esfuerzan en efectuar una representación elegante, que responda con imaginación a los movimientos de los oponentes y, para ello, emplean gestos simbólicos del ritual, el humor y el drama. Según Downey, «la excelencia en la *roda* de capoeira se juzga mediante criterios estéticos, dramáticos y psicológicos» (Downey, 2002: 491). En la praxis de una *roda* no se pretende instaurar una doctrina ortodoxa y rígida derivada de un proceso dialéctico, sino que sus componentes establecen una interacción dialógica que consiste en una deconstrucción y reconstrucción constante de las categorías absolutas que se representan. Esta representación es una forma de *ars combinatoria* y debería definirse como un género híbrido intertextual que escapa de la multitud de géneros arquetípicos con los que designamos otro tipo de acciones parecidas. Para describir esta manifestación quizá lo más oportuno sea emplear aquello que Clifford Geertz (1983: 165-179) denominó como “género borroso”. Pues su práctica combina elementos que habitualmente se atribuyen al juego, la estrategia, el teatro, el deporte, las artes marciales, la lucha, el folklore, la danza, la acrobacia o incluso a la literatura de cordel. Pero hemos de tener en cuenta que la *capoeiragem* que se despliega en una *roda* no

es resultado de la suma de los diferentes medios de expresión cultural que abarca, sino que debemos entenderla como la manifestación de un proceso que integra diversos aspectos estéticos en un nuevo contexto de intersección. Así pues, la vibración transmedial que desprenden los fundamentos de la capoeira también se manifiesta en diversos ámbitos de la representación estética. En la música popular son celebres las composiciones “Berimbau” de Baden Powell y Vinicius de Moraes (1966) o “Quilombo” de Gilberto Gil (1984). En el ámbito cinematográfico las películas “O pagador de promesas” (1962) de Anselmo Duarte y “Barravento” (1962) de Glauber Rocha alcanzaron reconocimiento internacional incluyendo la capoeira como un elemento clave en el devenir narrativo de sus historias. En las artes plásticas son

la vibración transmedial que desprenden los fundamentos de la capoeira también se manifiesta en diversos ámbitos de la representación estética

encomiadas algunas de las obras percursoras en abordar esta temática, como los dibujos y litografías de Johan Moritz Rugendas (1802–1858), las ilustraciones de Carybe (1911–1997), las pinturas al óleo de Aldemir Martins (1922–2006), las esculturas de Mário Cravo Júnior (1923) o las fotografías de Pierre Verger (1902–1996). En las artes escénicas, como no podía ser de otra forma, encontramos multitud de referencias que apuntan hacia el universo de la capoeira: espectáculos circenses como los llevados a cabo en los años sesenta por el cuarteto Aberrê del maestro Canjiquinha o más recientemente la pieza

“La Nouba” del Cirque du Soleil. En la danza podemos destacar la representación de Antônio Nóbrega, “Brincante” (1992), o las obras de teatro “Vem Camará 67 -novas estórias de capoeira-” de Ubirajara Guimarães Almeida o el homenaje al maestro Pastinha “Quando as pernas fazem miserê”, de Luis Carlos Nem. Esta relación de títulos compone una nimia representación de la inmensa producción estético-cultural en torno al universo de la capoeira.

La capoeira es una expresión de la transculturalización y del sincretismo que determina el *ethos* característico del pueblo brasileño y, por eso, es capaz de recrear aspectos de la religiosidad, la música, la medicina, la culinaria, la lengua y otras herencias ancestrales. En la *roda* se libera una forma de relación fluctuante que se sitúa en un espacio intersticial, fragmentario y centrífugo, cuya escenificación subvierte las oposiciones normativas (realidad/imaginación, autenticidad/juego, verdad/simulación) que repercuten en la capacidad natural, la sensibilidad y el idioma corporal del ser humano. Propensa a poetizar el mundo y la realidad cotidiana, la capoeira intenta armonizar la percepción sinestética, contrariando la tendencia de la historia de las artes y los medios de mostrar el límite e impotencia de cada sentido. Así pues, la heterogeneidad cultural que confluye en esta interfaz social de comunicación simbólica nos abre vías de reflexión sobre el papel de los medios en la identidad mestiza de las

representaciones culturales contemporáneas, así como en el desarrollo del debate sobre el régimen híbrido de la imagen y la capacidad de representación epistemológica de los dispositivos tecnológicos de la visión.

3. Mediación tecnológica en las culturas híbridas: una forma de ciudadanía activa

Nestor García Canclini, en su obra *Culturas Híbridas*, busca una intersección entre la sociología, la antropología, la historia del arte y los estudios de comunicación para proponernos lo híbrido como una vía útil que disuelve las oposiciones binarias clásicas en la tradición de las ciencias sociales, o sea, como una alternativa a las tesis de choque entre las identidades, civilizaciones y culturas: «la hibridación, como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*» (Canclini, 2001: 28). En su reflexión, Canclini evidencia que las diversas manifestaciones de la cultura contemporánea ya no se circunscriben sólo al territorio, puesto que la identidad de estas expresiones se está conformando a través de un proceso de hibridación que es fruto de una acción comunicacional renovada constantemente por una interacción simbólica que se articula a través de redes heterogéneas. Es decir, actualmente lo cultural se está constituyendo mediante un proceso de intersección transcultural entre los medios tecnológicos de comunicación, las corporaciones e instituciones que los gestionan y las poblaciones que participan de ellos. Por ello, la afirmación cultural debe concebirse como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas simbólicas internacionales desde posiciones propias en una dinámica de pasajes que, marcada por las transgresiones, intercambios y superposiciones, propicia la ruptura de las convenciones culturales, sociales y artísticas.

Los procesos de hibridación colocan en un mismo plano las diversas manifestaciones de la cultura contemporánea, rompiendo las fronteras establecidas por la lógica de la modernidad, de modo que lo tradicional y lo moderno ya no se plantean desde una oposición, sino que conviven en un mismo escenario social. Nilda Jack, en su análisis de la cultura regional como mediación simbólica, nos indica que:

La cultura ya no diferencia las clases sociales a partir del capital cultural, sino que se ha producido una flexibilización del vínculo entre clases sociales y estratos culturales, evidenciada por una circulación más fluida de los bienes simbólicos. Las posibilidades transclasistas de la cultura aumentan con el proceso de hibridación (Jack, 1999: 34)

Esta nueva forma de identidad cultural supone acabar con la dualidad constituida a partir de campos y disciplinas segmentadas; ya no hay como distinguir fronteras entre lo popular, lo masivo y lo culto, pues la cultura se entiende como un proceso contiguo y continuo. Por tanto, mediante este flujo tensodinámico, los dispositivos tecnológicos de la comunicación contemporánea están constituyendo una forma cultural mestiza que se organiza mediante redes, donde el conocimiento simbólico flota y circula sin

acumularse ni congelarse en punto alguno. Este nuevo modelo de comunicación pone en marcha un flujo permanente de información refrescada en paquetes de código abierto, de tal modo que el conjunto se mantiene siempre retroactualizado sin que se produzcan homeóstasis, pues este tránsito crea presiones sobre el sistema de la cultura, produciendo un permanente desequilibrio inestable (Brea, 2009: 20).

En este contexto, debemos señalar que existen facciones dentro del ámbito de la comunicación empeñadas en disponer de una gran fuerza para redefinir lo que se entiende por cultura y su lugar en la sociedad. Estos sectores con pretensiones hegemónicas se articulan por medio de una gran concentración de poder político-económico y tratan de imponer una homogeneización recesiva sobre los valores estéticos. Es decir, pretenden marcar las pautas de una producción simbólica que sirva para perpetuar la posición subordinada de determinados países y grupos sociales. Pero como nos indica Brea (2007: 97) «lo que ahora está en cuestión —y a lo que sirve la cultura— no es ya la reproducción social, sino la pura producción inventiva del mundo». La cultura, en su constante transformar, se ha vuelto una política performativa autogenerativa, una articulación que gestiona el interactuar recíproco. Por lo tanto, las políticas culturales actuales deberían tratar de coordinar acciones adecuadas a lo que se viene denominando como «esfera pública supranacional», actuaciones que permitan difuminar las fronteras entre lo público y lo privado, para evitar que se produzca una anomia social por parte de los individuos que constituyen la esfera privada y para eludir una hipertrofia invasiva de las instituciones y grupos sinérgicos que configuran la esfera social. Asimismo, se deben tomar medidas para evitar que el mismo proceso que integra e hibrida también reproduzca una estratificación diferencial engendrada por el desigual acceso de los países y de los sectores internos de cada sociedad a los medios avanzados de comunicación. O sea, que difícilmente se podrán desarrollar formas democráticas de ciudadanía si no se generaliza el acceso a las modalidades y a las herramientas creativas de la comunicación cibercultural, es decir, si no se fomenta una ciudadanía activa que participe de las formas de comunicación vinculadas con la información internacional y dotada con capacidad para intervenir significativamente en los acuerdos de integración global y regional.

4. Promiscuidad cultural en el caos icónico

El criterio de las *Culturas Híbridas* es útil para pensar prácticamente todo lo que se produce actualmente, pues el proceso de globalización abarca todos los sectores de la sociedad contemporánea. Lo híbrido atañe profundamente a los sistemas contemporáneos de comunicación visual tanto en el nivel estructural de los medios que la circundan, como en el sedimento sustancial de las imágenes que la integran. Para profundizar en esta dirección, podemos recurrir a un concepto que acopia la multitud de influencias e interacciones producidas en el ecosistema mediático: la intermedialidad. Este término alude a una hibridación de técnicas y a una diversificación de soportes que han culminado en la capilaridad de Internet y que han dibujado un nuevo mapa cultural en el que conviven la fragmentación de las ofertas y

una intensa interacción entre ellas. La intermedialidad, como señalan Jochen Mecke y Volker Roloff, «no es el resultado de la adicción de diferentes conceptos de medialidad, sino que supone un proceso de integración de aspectos estéticos en un nuevo contexto medial» (Bruno Berg, 2002: 128). En este panorama *postmedial*, el ordenador se destaca como el instrumento específico donde se produce una mayor confluencia de medios, pero el funcionamiento de este dispositivo no sólo supone un ejercicio de convergencia sino que también acarrea un efecto de refracción especular hacia cada medio concreto.

La intermedialidad no sólo alude a los medios, sino que significa exponerse a un deslizamiento ineluctable de las nociones. Este hecho nos remite positivamente al intersticio, o sea, a la imagen entre las imágenes que permite la circulación de imágenes y textos. Es decir, estamos ante una categoría perceptual y cognitiva cuya estructura abstracta determina el campo de lo cognoscible en el terreno de lo visible. Pero como nos advierte Brea (2005: 8-9), esta episteme escópica tampoco disfruta de una pureza fenoménica propia:

...no hay hechos —u objetos, o fenómenos, ni aún medios— de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales ...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias o afinidades, etc.

Por lo tanto, los actos de ver que sustentan las comunicaciones visuales tienen un carácter cultural condicionado y políticamente connotado. Una propiedad que no sólo afecta al acto más activo de mirar y cobrar conocimiento y adquisición cognitiva de lo visionado, sino a todo el amplio repertorio de modos de hacer relacionados con el ver y el ser visto, el mirar y el ser mirado, el vigilar y el ser vigilado, el producir imágenes y diseminarlas o el contemplarlas y percibir las, así como la articulación de relaciones de poder, dominación, privilegio, sometimiento y control que todo ello conlleva (Ibid.). Las imágenes que vemos individualmente en el espacio colectivo se forman por la mediación de los medios que les confieren visibilidad, de tal manera que la idiosincrasia de estas imágenes trasciende las intenciones de sus creadores, pues están condicionadas por las instituciones, las redes de interacción social complejas y los circuitos de poder económico nacional y transnacional. De modo que, las imágenes contemporáneas difícilmente se pueden percibir de manera aislada, ya que todas ellas son abiertas y están constantemente proponiendo significados a través de nuevas conexiones. Esta apertura es lo que las conduce a una permanente hibridación y permite su constante mestizaje.

Esta casuística que rige el fenómeno intermedial trae consigo como consecuencia la inconveniencia de circunscribir los discursos visuales en géneros puros. Pues, los límites entre las disciplinas y las jerarquías que las han acompañado tradicionalmente recomponen su configuración hacia un estado de movilidad inestable, fruto del pasaje

intersticial entre los medios. Derrida (1980: 206) nos advertía que «la ley del género es, precisamente, un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía del parásito», por eso podemos aventurar que la verdadera ley del género es el hibridismo, o sea, la mezcla que resulta del pasaje intermedial entre los géneros. Esta condición que se hace patente en la capoeira también se evidencia en la (re)definición y renovación que viene disfrutando el género documental a partir de la experimentación formal y del mestizaje con otras formas audiovisuales. Como nos señala María Luisa Ortega (2005: 12), «desde fuera y desde dentro de la tradición documental, los límites, las prácticas y las estrategias se redefinen (o borran) negociando significaciones y convenciones cinematográficas y televisivas». La nueva índole del documental ya no trata de fijar una realidad objetiva y verdadera, sino que se plantea el problema de lo verdadero, una postura que requiere de una actitud más abierta hacia lo real que la mera afirmación de la existencia de unos hechos objetivos.

La nueva índole del documental ya no trata de fijar una realidad objetiva, sino que se plantea el problema de lo verdadero

Humberto Maturana (2009), desde el estudio de la biología del conocimiento, nos advierte de que las técnicas audiovisuales son instrumentos que intervienen en la interfase de encuentro fisiológico-relacional, provocando una fuerte crisis en la recepción de la realidad al transformar lo real físico en un discurso o representación. Por ello, antes de hablar de lo real como algo dado, la nueva configuración del documental lo que toma en consideración es la propia estructura de lo real que se transforma. Es decir, las imágenes de los documentales tenemos que entenderlas como imágenes antes que como documentos verídicos, pues el acto de captar un objeto no es un acto mimético, sino una transferencia desde el medio socialmente codificado que denominamos realidad hacia el medio tecnográfico visual. Las imágenes no son reflejos de una forma superficial, sino huellas híbridas destinadas a una inmediata reelaboración que será más o menos profunda según la intensidad con la que se empleen los dispositivos visuales.

Un claro ejemplo de estas cuestiones que estamos perfilando lo encontramos en *La seducción del caos* de Basilio Martín Patino. En esta creación audiovisual, se nos invita a reflexionar desde el escepticismo sobre el engañoso mundo creado por los medios de comunicación y su falsa apariencia de verdad incontestable (García Martínez, 2009: 341). El discurso construido se inscribe en un contexto posmoderno donde la verdad se ha vuelto relativa y el pensamiento no puede asentarse sobre lo auténtico y real. O sea, Patino se interesa por el significado y los límites de la realidad, proponiendo una obra híbrida que problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real. Para ello, efectúa una reflexión sobre como la retórica televisiva nos sugiere dos tipos de espacios (los informativos y los documentales) como espejos de la realidad, aunque en realidad constituyan mundos artificiales creados con fines determinados. Para lograr exponer esta evidencia, inventa o falsea hechos y los reproduce como ciertos, es decir,

se apropia del estilo y las herramientas comunicativas del documental para aportar una sensación de verosimilitud. A través de este simulacro intertextual, Patino intenta agazaparse en el territorio de la cultura intersticial para avisarnos de que con las tecnologías videográficas (y correlativamente con las digitales), podemos alterar las imágenes almacenadas antes de exhibirlas sin dejar marcas de nuestra transgresión (Gubern, 2005: 79-80). La película, como señala Catalá (2001: 31), se involucra en la realidad para poner de manifiesto lo real en todas sus dimensiones, no como objetivo perfilado de una vez por todas, sino como etapa en una conversación interminable. Y por tanto, se revela como un gran juego de formas lúdicas e intermediales que anima a descubrir las mentiras que contiene. Esta acción de traicionar la referencialidad propia del género, simular su historicidad y vampirizar sus estrategias retóricas, hay que interpretarla como «una paradójica forma de exorcismo» (De Felipe, 2001: 39) que sirve para reactivar la conciencia crítica ante la imagen. La finalidad de la obra, no es tanto lograr el engaño del espectador cuanto hacerle cómplice del juego. La audiencia ha de percibir el engaño para recapacitar en torno a la tradicional naturaleza factual asignada al documental (Martín Morán, 2005: 47-82).

La seducción del caos es la película de Patino más difícil de catalogar; su esencial hibridación le hace escapar de cualquier intento por apresarla en una categoría genérica cerrada. Se aleja de los cánones del telefilm, pues la reflexión estético-filosófica que plantea apunta más allá del mero entretenimiento; no se ajusta a la categoría documental, puesto que su misión radica precisamente en pervertir el género mediante la falsificación; niega su condición de ficción tradicional, al incluir en su interior texturas dispares (García Martínez, 2005: 518-519). Es decir, funciona como un catalizador y generador de imágenes, cuya estructura funcional abierta y su enunciación expositivo-argumentativa permiten la inclusión de textos ajenos, fragmentos de apariencia documental (aunque su referente sea falso), programas televisivos, elementos de archivo falsificados, segmentos documentales reales, vídeos familiares o elementos electrónicos. Estamos ante una obra fronteriza que, desde una perspectiva ontológica, examina los contornos entre la realidad y la ficción, reflexiona sobre los límites de la representación y se identifica con la noción de simulacro. La vocación fronteriza y anti-genérica de esta propuesta sólo puede “encajar” en el limbo herético y heteróclito del ensayo fílmico. Esta forma audiovisual se manifiesta como una expresión profunda y trascendente en la era posmoderna de la confusión de fronteras, modos y discursos. Pues su capacidad de hibridación sirve para ejercer una creatividad estético-expresiva y también para desempeñar la reflexión y el pensamiento crítico de la cultura.

5. La alquimia digital de lo real

La capacidad de reflexionar sobre la transformación del objeto representado ha acabado por desarticular las férreas estructuras del documental tradicional que pretendía imitar la realidad, para dar paso a una constelación de estilos que se centran más en el proceso de investigar lo real que en ejercer de testimonio objetivo de la realidad. Este nuevo “realismo” ya no se puede entender como un término opuesto al

de “invención”, pues estaríamos efectuando una derivación filológica de la oposición que los griegos establecieron entre la *mimesis* y la *phantasia*. La imagen electrónica nos viene demostrando que la comunicación visual no se trata de un proceso de oposición binaria, sino de un medio híbrido donde se amalgama lo empírico con lo imaginario. Y nos propone un mestizaje de estructuras representativas como son los film-ensayos, los diarios vídeo-gráficos, las reflexiones visuales, las video-instalaciones, etc. La textura transmedial que impera en estos mecanismos de representación acoge procesos de intertextualidad, conexiones hipertextuales y otras expresiones polifacéticas que son equivalentes a las que se destila en la multitud de dispositivos de representación que están surgiendo a través de las nuevas tecnologías de la imagen digital.

Los artefactos del universo multimediático nos muestran una realidad mucho más dinámica y certera que la realidad absoluta y sin dimensiones que nos pretenden ofrecer las representaciones canónicas, pues en estos nuevos dispositivos aparece una voluntad más enérgica de afrontar la complejidad de lo real. Esta renovada serie de propuestas aprovechan la flexibilidad que ostenta la imagen digital para problematizar en su propio seno las relaciones entre realidad y ficción, a la vez que intentan afinar nuestras capacidades sensitivas y cognitivas para adaptarlas a las complejidades de la nueva realidad. Es decir, la condición de texto plástico fluido que detentan las imágenes digitales de las que se componen los dispositivos de comunicación multimedia está fomentando un estado de hibridación entre lo objetivo y lo subjetivo, que exige de los espectadores un ejercicio (psíquico-participativo) reestructurador de los procesos de visión. En este espacio complejo, que Foucault denomina heterotopía, las estructuras óptico-performativas se conjuntan con dispositivos paradramatúrgicos donde confluyen nuestras percepciones, sueños y pasiones. Un museo imaginario de estructura intermedial del que Belting destaca las imágenes mentales e interiores, los sueños, los mitos y las visiones. Imágenes que produce el cuerpo sin nuestra voluntad y sin nuestra conciencia, impresiones fugaces y fluidas que se proyectan, se mezclan y superponen. Conformándose un espacio de imágenes y de relaciones mutuas entre cuerpo y medios, de modo que ya no se pueden distinguir el sujeto y el objeto del deseo visual. Lommel, pensando en los aspectos intermediales de la sinestesia, sitúa el sistema medial de la correspondencia de los sentidos en los intersticios e intersecciones entre medios y afectos (Roloff, 2005: 101-102). Gene Youngblood (2003: 141-142), asimismo, considera el cine sinestésico como un continuo espacio-tiempo extra-objetivo, que relaciona sensorial y conceptualmente a opuestos armónicos mediante una visión sincrética de lo real que rompe el dominio que el medio ejerce sobre el espectador. Estamos ante una puesta en visión que nos aleja de la simple materialidad bidimensional desarrollada linealmente, para desplegarse en la fractalidad de una escena virtual y al mismo tiempo real, que nos conduce a una verdadera epistemología de la mirada.

Los dispositivos multimedia, así como la capoeira, constituyen una interfase compleja que halla en su esencia híbrida un fenómeno de comunicación útil para trascender los límites sensoriales y, por tanto, para promover en sus participantes un encuentro de relación multipersonal consigo mismo y con la sociedad. La articulación evocativa de

esta experiencia nos hace conscientes de la sinergia de fuerzas y energías que se hallan por debajo de la superficie de la percepción normal y se corresponde con la freudiana *conciencia oceánica*, que brota de la unión mística de la existencia individual con el universo. Este hechizo que subliman los mestizajes deja atrás el rudo enfrentamiento de las polaridades contrapuestas, de tal manera que la visibilidad borrosa que se genera en el complejo y cambiante entorno del fluido electrónico digital nos sumerge en un nuevo ámbito transmedial. Por tanto, la interfaz visual que articula los nuevos modos de comunicación actual posee la calidad natural de ser el sistema de representación correspondiente de la transdisciplinareidad que destila el imaginario epistemológico contemporáneo.

6. Conclusiones

A través del carácter híbrido que se despliega en la *roda* de capoeira, nuestra intención en este trabajo consiste en abordar las órbitas de una estética irremediamente turbia que nos abra las puertas del conocimiento visual. Para abrazar este objetivo, creemos que es necesario abandonar la metodología científica clásica que separa la cultura popular y la cultura tecno-científica, ubicando ambas esferas en un escenario de oposición que acaba fundamentando la idea de que son incompatibles. Por nuestra parte, estimamos que hoy en día vivimos en un mundo cultural ilimitado, donde el inconmensurable horizonte *mutatis mutandi* nos impide asegurar poseer la respuesta cierta, pues estamos viviendo un tiempo histórico signado por la quiebra de las certezas. Todas las ciencias se encuentran en un elevado grado de interdependencia e ignorarlo sería tanto como emprender el camino de una regresión histórica en los procesos de conocimiento. El ingeniero Horacio Reggini (2002: 2), ocupándose de éste mismo tema, nos dice «que debemos todos alentar la convergencia de la ciencia y de la reflexión artística y filosófica y comprender que el eclipse o la ausencia de cualquiera de las ‘dos culturas’ implica una grave mutilación de nuestra humanidad». Por ello, nuestro proceder no consiste en actuar de forma radical en oposición a la estrecha concepción de un conocimiento exacto y razonado de las cosas o de los fenómenos, sino en proclamar la necesidad de instaurar un campo de investigación transdisciplinar donde se aglutinen diversas áreas de saber, para generar un nuevo paradigma epistemológico que acoja los actos de comunicación visual desde una perspectiva múltiple.

Es decir, este trabajo es un esbozo que intenta que la producción de conocimiento no se efectúe simplemente por medio de la aplicación de una matriz teórica, sino por su tensión y el avance de la misma. Por tanto, lo que intentamos plantear es que para organizar el complejo conglomerado de las constelaciones visuales se precisa de un proceso de conocimiento arborescente, compuesto por construcciones híbridas que eludan los procedimientos de los modelos preexistentes. Finalmente, con esta propuesta adúltera tratamos de fomentar los planteamientos creativos aplicados a la investigación, para así contribuir al desarrollo de un ámbito académico-universitario donde los procesos de reflexión crítica sirvan no sólo para apelar a ideales abstractos y separados, sino para explicitar las relaciones de inextricable ligazón que existen entre

las condiciones de organización social y las prácticas de producción de conocimiento y saber.

BIBLIOGRAFÍA

BREA, José Luis (2005): "Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad". En J. L. Brea (ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: AKAL, pp. 5-16.

BREA, José Luis (2007): *Cultura –Ram*. Barcelona : Gedisa.

BRUNO BERG, Walter (2002): "Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad". *Iberoamericana. América Latina - España - Portugal* II, nº 6. Frankfurt: Vervuert Verlag.

CATALÀ, Josep Maria (2000): "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo". En J.M. Catalá, J. Cerdan y C. Torreiro: *Imagen Memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Madrid : Ocho y medio (Libros de cine), pp. 27-44.

DE FELIPE, Fernando (2001): "El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)". En A. Hispano y J. Sánchez-Navarro (Eds.): *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, pp. 31-58.

DERRIDA, Jaques (1980): "The law of genre". *Glyph: textual studies*, Vol. 7, pp. 202-233.

DIEGO, Gerardo (1995): *Versos Humanos*. Madrid: Cátedra.

DOWNEY, Greg (2002): "Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment, and the Materiality of Music". *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 3, pp. 487-509.

GARCÍA CANCLINI, Nestor (2001): *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós.

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum (2005): *Realidad y representación en el cine de Basilio Martín Patino: montaje, falsificación, metaficción y ensayo*. Tesis de doctorado no publicada, Departamento de Cultura y Comunicación Audiovisual, Pamplona: Universidad de Navarra (España).

GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Naahum (2009): "El espejo suspicaz: realidad y representación en *La seducción del caos*". *Historia y comunicación social*, nº 14, pp. 337-366.

GEERTZ, Clifford (1980): "Blurred genres: the refiguration of social thought". *American Scholar*, Vol. 49, No. 2, pp. 165-179.

GUBERN, Román (2005) "La imagen digital, memoria y promiscuidad". *Claves de la razon práctica*, nº 151, pp 77-82.

JACK, Nilda (1999) *Querência: Cultura Regional Como Mediação Simbólica*. Porto Alegre: Editora Universidade / UFRGS.

MARTÍN MORÁN, Ana (2005): "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino". En M. L. Ortega (Coord.): *Nada es lo que parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid:Textos Documenta Madrid / Ocho y Medio (Libros de Cine), pp. 47-82.

MATURANA, Humberto (2000): Difusión multimedial inalámbrica entrevista realizada a para el programa televisivo de divulgación científica Enlaces. Disponible en: http://inalambrico.reuna.cl/fichas/entrevistas/humberto_maturana.htm/ , consultado el 20/08/09.

ORTEGA, María Luisa (2005): *Nada es lo que parece: falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid / Ocho y medio.

REGGINI, Horacio. "Educación, ciencia y técnica". Presentado en la sesión plenaria de la Academia Nacional de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales. 1 de Octubre de 2001. Buenos Aires (Argentina).

ROLOFF, Volker (2005): "Teatralidad y deseo visual - formas lúdicas e intermediales en el surrealismo español". En A. Mechthild (Ed): *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid: Iberoamericana, pp. 97-116.

YOUNGBLOOD, Gene (2003): "Cine sinestético: El fin del teatro". En B. Sichel (Ed.): *Post-vérité*. Murcia: Centro Párraga, pp. 139-164.