

Video-Ensayo,

Narrativa maestra del pensamiento audiovisual

Por:

Ernesto Pesci Gaytán*

Es curioso ver cómo los republicanos son
reaccionarios cuando hablan de arte.

Edouard Manet

1867

Han pasado ya treinta y nueve años de que Rudolf Arnheim publicó por vez primera *El pensamiento visual*, y, no obstante todo lo que se ha escrito acerca de la psicología de la percepción como de teorías del arte y el cine, sigue siendo —según los más enterados— el punto de partida de los estudios visuales contemporáneos.

En aquella obra Arnheim (1998) nos enteró que todo pensamiento es de naturaleza fundamentalmente perceptual y que los procesos básicos de la visión implican mecanismos básicos del razonamiento. De ello se desprende que el conjunto de operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales ubicados por encima y más allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma; son el modo en el cual la mente del hombre trata el material cognoscitivo a cualquier nivel.

Así mismo aprendimos del teórico alemán que no puede eliminarse la palabra “pensar” de lo que acaece en la percepción; la percepción visual es una ejecución sensorial e inteligente, es pensamiento visual.

Sin duda que estas aseveraciones provocaron exaltaciones entre quienes consideraban, como en el antiguo régimen y en la edad media, que no hay una verdadera inteligencia en los sentidos, sino engaño, como en la consideración platónica, o como en la opinión del filósofo medieval Tomás de Aquino, para quien no se debía confiar sólo en la vista para elaborar juicios perceptivos: “Así, la vista se demostraría falible cuando alguien intentara juzgar mediante ella que una cosa era coloreada o en qué lugar se encontraba” (Mirzoeff, 2003, p. 23). Pero según estudios recientes, la retina

* Ernesto Pesci Gaytán, 38 años. — Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Tesis: El método de comunicación audiovisual del video en la capacitación, el caso de Proyman Industrias (1992). — Maestro en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Tesis: *Hermes y Ayón o del evento de lo virtual* (2000). — Master en Comunicación Audiovisual y Publicidad por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. Tesina: *La microfísica de lo virtual* (2003). — Candidato a Dr. en Comunicación Audiovisual por la misma universidad. Tesis en proceso: *Pensamiento Audiovisual, hiperimagen y conocimiento en la posmodernidad*. Actualmente profesor – investigador de la Maestría en Ciencias de la Educación, Unidad Académica de Docencia Superior, Universidad Autónoma de Zacatecas.
ernesto.pesci@gmail.com

está formada por cien millones de células nerviosas que tienen la capacidad de realizar casi diez mil millones de operaciones de procesamiento por segundo.

Nuestra capacidad para ver y conectar es cada vez más rápida, este entrenamiento obedece al hiperestímulo de la cultura visual moderna que ha intentado sin éxito desde hace más de un siglo colmar el campo visual en que vivimos. Esta capacidad de visualización humana, correlativa a la tendencia moderna a modelar o visualizar toda la existencia, es una exigencia moderna a comprender y conciliar ideas tan complicadamente trenzadas que el solo intelecto tendría gran dificultad en escrutar con el método del discurso. Esto no quiere decir que la visualización sustituya al discurso, sino que lo hace más comprensible, expedito y firme.

La corriente de los estudios visuales ha hecho eco de estas investigaciones, considera que la cultura visual es un espacio nuevo precisamente por centrarse en lo visual como un lugar en el que se crean y discuten los significados. De acuerdo con W. J. T. Mitchell su *Picture Theory* (1994) es el resultado de la asimilación de que los elementos que conforman la situación de espectador como la mirada, el vistazo, la observación, la vigilancia... constituyen un problema tan complicado como las diversas formas de lectura, esto es, el desciframiento, la decodificación, la interpretación... y el grado de entrenamiento, la “instrucción visual” no puede ser cabalmente explicado desde el modelo la textualidad (*Ibid.*, p. 16) Si como dice Mirzoeff: “incluso los estudios literarios se han visto obligados a asumir que el mundo como texto ha sido sustituido por el mundo como imagen”, entonces del giro lingüístico habrá que pasar al giro visual.

Para ello, sin embargo, hay que comenzar por reconocer, como Mitchell (2005, pp. 18-25), que “no existen medios visuales”, ya que decir “medios visuales” es un lugar común para designar cosas como la pintura, la fotografía, los filmes, la televisión, etc. Pero es una descripción muy inexacta, puesto que todos los “medios visuales” involucran a los otros sentidos, principalmente tacto y oído. Desde la antigüedad en que Aristóteles consideró que el género del drama armoniza *lexis*, *melos* y *opsis* (palabras, música y espectáculo) hasta el análisis de Barthes en cuanto al campo semiótico “imagen / música / texto” la condición mixta de los medios ha sido precisamente condición *sine qua non*. “No existen medios visuales” todos los medios son mixtos, aunque no todos están mezclados del mismo modo y tampoco debemos abandonar la idea de “especificidad del medio”.

En tal sentido se habla aquí de *Pensamiento Audiovisual*, reconociendo, como ya se hizo, las posibilidades de la percepción como inteligencia de los sentidos (vista, oído y tacto principalmente) y también el carácter mixto del medio (audio)visual. Con respecto a los medios y los sentidos, Marshall McLuhan se adelantó a esta problemática. El profesor canadiense no tenía ninguna dificultad en emplear los términos “medios visuales” y “táctiles”, pero asombrosamente afirmaba que la televisión, habitualmente considerada como el medio visual por excelencia, es en realidad un medio táctil, “una extensión del tacto” (McLuhan, 1996, p. 20), en contraste con la palabra impresa, la cual, en su opinión, es el medio que más se ha acercado a aislar el sentido visual.

Para hablar de *Pensamiento Audiovisual* como un nuevo ámbito de estudios debemos también seguir la estrategia que nos propone Ana Maria Guasch (2005, pp. 64-75). Esta comienza por renovar la vieja disciplina de la Historia del arte, haciendo frente a los que siguen haciendo la defensa de la Historia del arte como un proyecto exclusivo y disciplinar, o los que todavía la asocian a una historia de los estilos, del conocimiento

positivista, de las investigaciones empíricas sobre iconografía y demás protocolos de pretensiones universalistas.

Los Estudios visuales son la mejor salida al problema que suscita la proclamación del fin del arte y de la Historia del arte, así como de superar el añejo dilema de arte elevado y popular en que nos situaba Adorno. La inercia de la academia y su fe en las verdades transhistóricas, por el dominio de los estilos, condujo a una renovación de la disciplina a partir de estudios de las teorías del posestructuralismo francés, en concreto de la filosofía del lenguaje de Derrida, de la teoría del poder de Foucault y del análisis del concepto de identidad de Lacan. De tal modo que las nuevas lecturas de la semiótica, del psicoanálisis, de las teorías feministas condujeron más bien hacia una historia “de las imágenes” en las que importaba primeramente su “significado cultural” que su valor estético. Atrás quedó una Historia del arte considerado como un registro de obras maestras de elevado carácter estético, con el canon de majestuosidad occidental y quedó atrás también la consideración de la obra como “reflejo” del contexto.

Los Estudios visuales buscan encontrar sus propias narrativas maestras, pues son un medio joven y amorfo investigando su propia identidad, no obstante, por su inclinación más antropológica que política de la cultura, hace posible renovar la universal y unificada historia del arte, y la conduce a la poshistoria en el sentido de librar aspectos culturales que han dejado de ser históricamente activos y que se convierten en puramente receptivos o eclécticamente imitativos. Así mismo la lleva a un nuevo status de posmodernidad, mejor interdisciplinario, produciendo un conocimiento nuevo en lugar de comprometernos con la reproducción estática de lo antiguo.

El video-ensayo

El video-ensayo puede ser narrativa maestra del pensamiento audiovisual. Debemos entenderlo como deudor directo de lo que se denomina el film-ensayo. Josep M. Català (2005, pp. 109-158) nos explica que se trata de una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión. El cineasta manipula las imágenes a través de una hermenéutica básicamente visual como un dispositivo que sirve para procesar experiencias de todo tipo y convertirlas en un producto nuevo que las resume y produce a la vez nuevas experiencias. Català nos dice a propósito de esa hermenéutica audiovisual que, sin embargo, el campo del audiovisual está todavía por pensarse, lo cual significa que, cuando nos encontramos ante la necesidad de incorporar ese ámbito en la teoría, podemos carecer de las herramientas necesarias para ello.

(Català, p. 133) “El énfasis se pone más en el proceso que en los resultados... más que en el contenido del mismo, sin que se llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión. En este sentido en el film-ensayo las ideas no se *tienen*, sino que se *hacen*, se construyen de manera literal. Este constructivismo debe contemplarse en sus dos vertientes, puesto que no sólo se construyen, se *manufacturan*, las ideas, sino también las herramientas que trabajan estas ideas, hasta el punto de que, en el film-ensayo, ambos procesos se confunden...”

Pensamiento y herramienta se confunden entonces. Es también, como diría Michel Beajour, una suerte de enfrentamiento con la experiencia del autorretrato: “el autorretrato es una memoria que media entre el individuo y su cultura. Esta memoria se relaciona particularmente con aquellos lugares donde las relaciones entre la mónada microcósmica y el macrocosmos lingüístico y cultural se problematizan para enfrentarse” (Català, p. 135). El autorretrato da cuenta pues de otro perfil del film ensayo: la identidad del cineasta se reúne con el proceso de reflexión y de representación de la reflexión, mas no con las características del documental autorreflexivo y las carencias de la irreflexión vanguardista, cuyos mecanismos supera.

En el film-ensayo no se establece una distancia entre la representación y la reflexión, sino que ambas se conjuntan: se reflexiona representando y se representa reflexionando. Este movimiento dialéctico, que anula el concepto de ilustración tradicionalmente adjudicado a la imagen, confiere a la forma-ensayo una extraordinaria ductilidad que es la que la asimila a la forma musical, en el sentido de darle a la retórica visual la libertad de maniobra que posee la música.

Como forma filmica el film ensayo tiene algunos antecedentes. A lo largo de la historia del cine se han producido innumerables manifestaciones de lo que podríamos denominar forma-ensayo, es decir, segmentos ensayísticos inscritos en entornos que no lo son. Los films-ensayo están compuestos en su totalidad de formas-ensayo, pero estas configuraciones superan los límites del género, y los del propio cine.

André Bazin intuyó primero esta forma filmica en un trabajo de Chris Marker *Lettre de Sibérie* (1958). Rossellini también se acerca cuando hacía películas didácticas para la televisión, aunque propiamente no hacía reflexión con las imágenes, sino que se constataban los resultados, de una reflexión política, histórica, sociológica sí, pero realizada en otro lado. También hay quien considera que en Hitchcock pudiera localizarse la genealogía del nuevo género.

En el film-ensayo, podemos decir finalmente, confluyen las diversas corrientes del documental y la vanguardia, y en él se resuelven algunas de sus contradicciones. El film-ensayo nos ofrece como espectáculo la forma de una reflexión en el transcurso de conversar con la realidad, pero para completar su funcionamiento, el film-ensayo precisa de la colaboración de la mirada del espectador, precisa que éste renuncie a su proverbial distancia, y se integre en el dispositivo, no para abandonarse a la inconsciencia, sino para completar con su conciencia el flujo de las imágenes del film que se abren a un exterior del que no pueden ser conscientes, pero de cuya consciencia precisan para completarse. El film-ensayo resuelve el excedente formalista de la vanguardia, poniendo la estética al servicio de una hermenéutica interna, al tiempo que compensa la deficiencia estética del documental (su pretendido rechazo de la estética). Situando su discurso justo al nivel material de las imágenes. Con ello consigue superar a la vez el estéril ascetismo del documental y la cegadora euforia de la vanguardia, sin abandonar ni el ámbito de lo real ni el de la experimentación.

Ahora bien justamente la consideración de que el film-ensayo supera los límites de su género, y los del propio cine, nos ha permitido pensar en la posibilidad del video-ensayo. Más que una sustitución del formato fotográfico facilitada por el abaratamiento de costos que implica el medio, la convergencia tecnológica que ha permitido al cine resolver, como ejemplo, el problema de las largas secuencias con el video digital, admite a su vez al video digital valerse de las técnicas cinematográficas y ampliar sus posibilidades, amén de que el film-ensayo, ahora video-ensayo abandona

definitivamente, como lo hacen los estudios visuales, la idea de arte puro, medios puros, en pro de los medios híbridos, como estructuras que van de lo personal-biográfico (experiencias personales, sueños, opiniones) a lo reflexivo, filosófico, artístico, etc.

Vio-humus, el origen del caos

Teniendo en mente esta nueva forma activa de componer con el tiempo, hemos desarrollado el video-ensayo: *Vio-humus, el origen del caos*, un trabajo de treinta minutos de duración que ya ha sido presentado en Zacatecas, México; La Habana, Cuba y que ponemos a consideración del lector para su análisis académico*. El video-ensayo se desarrolló a partir de las siguientes preguntas:

¿Puede una video producción académica convertirse en un ensayo intelectual para debatir cuestiones de arte, globalización y filosofía? ¿O debe prevalecer aún hoy en la era digital sólo el trabajo intelectual que se manifiesta a sí mismo oralmente o por medio de la escritura, sin conceder una oportunidad a la recreación temática a través de la imagen en movimiento haciendo concurrir la música y el sonido?

La premisa obedece a la apuesta por el pensamiento audiovisual. Creemos que se pueden lograr objetivos académicos de difícil consecución para la docencia tradicional si es combinada con la filosofía de una manera apropiada y hábil. Una de las ideas rectoras de la propuesta es que más allá de su utilización en programas de enseñanza popular y entretenimiento, el video-ensayo puede dar luz y facilitar la comprensión de la filosofía y las ciencias humanas, incluso puede dar una nueva versión de los textos o los problemas filosóficos toda vez que puede cristalizar en todo un lenguaje universal de expresión estético-epistemológico, o al menos en un medio de autorreflexión dialéctico crítica.



Cuadros del video-ensayo Vio-humus, la raíz del caos: "...¿la guerra habría añadido su amenaza a las demás amenazas antes de la hominización acabada, o bien, esperó la primera tumba, la de Abel, por lo tanto de Caín?" (Pesci y Llamas, 2006, [Video])

Como todo el mundo, los estudiantes universitarios de las humanidades se encuentran muy acostumbrados a consumir las producciones hollywoodenses y la TV profesional. Se requieren esfuerzos didácticos para redirigir sus ojos y oídos lejos de la

* En el siguiente hipervínculo encontrará un fragmento de Vio-humus. Si desea una copia completa del mismo solicítelo a mi dirección de correo electrónico en la primera página de este texto.

<http://myspacetv.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=35506941>

corriente convencional hacia formas desafiantes de construcción del *video-ensayo* en pro de causas más dignas. Es en verdad gratificante esculpir en la creatividad y el entusiasmo de los jóvenes estudiantes y guiarlos, gracias a la velocidad de adquisición de sus capacidades técnicas, al uso, por ellos mismos, de los equipos de producción audiovisual para la creación de video-ensayos de contenido filosófico y científico humanístico para el debate intelectual.

En la era digital parece imprescindible que estudiantes, docentes e investigadores comiencen a utilizar los potenciales enormes de comunicación y reflexión inherentes a la producción de imágenes en movimiento y sonido. Por ello, en conclusión, nos proponemos generar tradición en la enseñanza y la investigación a través del video-ensayo como proyecto orientado al trabajo en grupo y combinando las virtudes de la tradición intelectual con la estética experimental.

Referencias

- Arnheim, Rudolf (1998). *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós.
- Català, Josep M. (2005). “Film-ensayo y vanguardia”. En: *Documental y vanguardia*. (pp. 109-158). [Barcelona]: Cátedra, signo e imagen. Casimiro Torreiro, Josetxo Cerdán (eds.).
- Guasch, Ana Maria. “Doce reglas para una nueva academia: la ‘nueva historia del arte’ y los estudios audiovisuales”. En: *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 59-74). Madrid: Akal Estudios Visuales. José Luis Brea (ed.).
- McLuhan, Marshall (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mitchell, W. J. T. (2005) “No existen medios visuales”. En: *Estudios Visuales, la epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 18-25). Madrid: Akal Estudios Visuales. José Luis Brea (ed.).
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Pesci Gaytán, Ernesto y Sergio Eduardo Llamas Rodríguez (2006). *Vio-humus, la raíz del caos*. [Video] Zacatecas, México: Universidad Autónoma de Zacatecas.