

La puesta en escena de la realidad cultural. Una aproximación histórico cultural al problema de la etnografía audiovisual¹

Pablo DEL RÍO y Amelia ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

LA REPRESENTACIÓN, ¿OBJETO O MÉTODO?

Como señala Farr (1998), se cumplen ahora 100 años de discurso científico —si aceptamos que fue iniciado por Durkheim en 1898— sobre las representaciones colectivas o representaciones sociales, aceptando su valor como “hecho social” y como objeto por tanto de estudio científico. Otros científicos e intelectuales —nuestra generación del 98— planteaba entonces un problema que ha devenido central en el escenario presente: la relación entre la esencia o entraña de la cultura y las identidades culturales y nacionales, sustituyendo el enfoque de raza propugnado por muchos por el de esencia cultural, intrahistoria o infrahistoria (de Unamuno), cercano al de “mentalidad” en la línea teórica de los *Annales* o de la “historia de las mentalidades” (Lefèbvre, 1974).

La representación de la realidad, tanto como la realidad misma, se constituyen con ello por igual en objeto de la ciencia. En las ciencias de la cultura, esta aproximación implica que la cultura del científico (sus teorías, sus métodos, sus paradigmas) y la cultura de los sujetos que estudia, constituyen am-

¹ Las ideas de este artículo han sido desarrolladas en el marco de dos proyectos de investigación. Uno sobre identidades culturales (contrato SE-95-1252 de la Comisión Interministerial de Ciencia y Tecnología del Ministerio de Educación y Cultura); otro sobre metodologías audiovisuales de investigación cultural en el Laboratorio de Ciencia Cultural y de la Comunicación del Centro Tecnológico para el Diseño Cultural de la Universidad de Salamanca, dentro del Programa INTERREG II (Subproyecto IV), de la European Commission. Buena parte de él fue recogido en las *II Jornadas de Antropología Visual* celebradas en Madrid, noviembre, 1997 y organizadas por el profesor José C. Lisón Arcal del Departamento de Antropología Social de la Universidad Complutense.

bos conjuntamente una especie de integración meta-cognitiva del objeto de investigación. Para las ciencias humanas (al igual que ocurrirá por lo demás en las ciencias físico-naturales con Mach y otros) existe una relación entre el objeto científico y sus representaciones científicas que obliga a investigarlos conjuntamente

La llamada “crisis de la representación” en antropología (Crawford y Turton, 1992) y en general en Ciencias Humanas ha llevado a privar a la representación científica verbal-racional de su marchamo de objetividad. Eso implica, por una parte, de-construir las representaciones y considerarlas construcciones subjetivas (de-construccionismo) defendiendo la perspectiva múltiple y crítica como paradigma. Por otra, implica extender la duda hacia aquellas construcciones canónicas que se tomaron por únicas alentados por la potencia de las perspectivas euclideanas, cartesianas y racionalistas de la era dorada de la ciencia (Toulmin, 1978), y propugnar la superación del racionalismo moderno (postmodernismo). Todo ello permite, sin duda, una crítica necesaria de las limitaciones de los útiles analíticos y constructivos de la ciencia aportados por el racionalismo, pero no está tan claro que permita encontrar nuevas herramientas para la tarea. Nos permite *deconstruir* la perspectiva limitada del racionalismo moderno pero no garantiza una nueva manera de *construir* el conocimiento que supere esas limitaciones. Afirma la necesidad de ir “más allá de” la modernidad, pero no define cómo hacerlo; la ironía “post”modernista es que renunciando a la modernidad, no ha sido aún capaz de poner algo en su lugar, de producir realmente algo que venga a *posteriori* de la fórmula racionalista.

Hay otra óptica que ha escapado en parte a esta crisis y que a la vez puede constituir una vía de superación. El construccionismo cultural (Vygotski, 1982-84; del Río, Álvarez y Wertsch, 1994; Wertsch, del Río y Álvarez, 1995) siempre defendió que las representaciones “superiores” humanas son fruto de la construcción histórico-cultural y por tanto el conocimiento humano es su producto, tanto el conocimiento racionalista como el postmoderno, tanto la retórica y la alegoría como la inteligencia artificial, tanto el documental periodístico como la etnografía del antropólogo. Su propuesta en esta confrontación racionalista-deconstruccionista no es pues establecer *si* está o no cultural y subjetivamente construido el conocimiento, sino *cómo* está construido. En realidad la teoría histórico-cultural en sí misma es una teoría del análisis y de la explicación de los procesos culturales de construcción de las funciones psicológicas superiores y del conocimiento, tanto popular como científico. Ello permitiría conocer las características de esa construcción, su alcance, sus efectos sobre los sujetos y receptores y sobre los científicos mismos. Y sobre todo, permitiría diseñar con conocimiento de causa construcciones que vayan superando gradualmente las limitaciones de las fórmulas previas de construcción.

2. DEL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD, AL CONOCIMIENTO DEL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

La realidad presentacional natural

Alexander Luria, el científico más importante en ciencias humanas del siglo XX si hemos de creer al filósofo del conocimiento Stephen Toulmin, ha analizado el sistema funcional humano y la organización cortical del cerebro como un sistema articulado en tres bloques (Luria...). Por hacer aquí una mención simple del modelo, podemos decir que la lógica biológica de la construcción de la realidad se basa en un cerebro animal que realiza tres grandes tareas recíprocamente dependientes: se organiza para situarse ante la realidad (segundo bloque), activarse ante ella (primer bloque) y actuar en ella (tercer bloque). En suma, el sistema natural biológico de representación de la realidad es, “de piel afuera”, un modelo de “presentación” directa al segundo bloque (técnicamente el proceso biológico “bajo la piel” es un prodigio de complejidad de re-presentación, como ha analizado la biocibernética, pero de otro tipo de re-presentación a la que nos referimos en ciencias culturales) y esta presentación directa es siempre enactiva: implica la activación emocional y la acción del primero y tercer bloques cerebrales. Los tres bloques funcionales se estimulan unos a otros en un proceso funcional enormemente complejo y ligado al contexto. Los modelos eferentes y ecológicos de la percepción prestan respaldo al modelo (Gibson...). El conocimiento “objetivo” de la realidad en términos epistémicos (una especie de observador neutro al margen de la acción) es pues un concepto ideal que se adapta poco a la tradición funcional en biología y en neuro-psicología. Lo cual no quiere decir que el modelo biológico *no elabore un conocimiento plenamente objetivo desde un punto de vista ecológico*. De ahí que podemos trabajar el concepto de una “objetividad para la acción” de la percepción animal en la línea del círculo funcional de von Uexküll, el modelo ecológico de Kurt Lewin, la ecología perceptiva de Gibson, o el modelo neuropsicológico de Luria.

La realidad re-presentacional cultural humana

Pero el animal vive prisionero en cierta forma de ese círculo funcional y ese modelo presentacional. En la medida en que depende de los estímulos aferentes fuera de la piel para activarse, situarse y actuar, su objetividad acaba en el aquí y el ahora del contexto presente. Su mundo y su contexto son los de la presentación.

Vygotski replanteó el modelo funcional humano al analizar cómo las funciones naturales del animal (atención, percepción, recuerdo, inteligencia, emoción...) resultaban reconstruidas y transformadas mediante el mecanismo cultural de la mediación. Entre el estímulo y la respuesta del animal en el contexto presentacional se sitúan mecanismos socio-culturales que median esa conexión, que re-presentan el estímulo y la respuesta misma. Del aquí y el ahora pasamos a un contexto en que se insertan embajadores del pasado y el futuro, de otros entornos distantes. La madre que presta su atención y memoria al niño, el crucifijo en la pared, el teléfono o el televisor, la poesía... crean contextos extensivos que reconstruyen nuestra realidad. Son re-presentaciones "fuera de la piel" que transforman los procesos corticales que tienen lugar bajo la piel. La atención, la percepción, la memoria, el pensamiento, la emoción,...mediados, se transforman en las funciones denominadas a principio de siglo "superiores" y por Vygotski "culturales" (ver en Vygotski, 1983, "Los procesos psicológicos superiores")

Luria aplicará el modelo vygotkiano a la re-construcción cultural de los tres bloques funcionales en el cerebro humano, que resulta transformado (neo-formaciones) por la mediación cultural y que produce una red funcional que tiene a la vez un soporte fisiológico (el cerebro, el organismo) y socio-cultural: las que Vygotski y Luria denominan neuronas o conexiones "extracorticales" (ver en del Río, 1994 "The external brain"). En esta perspectiva, toda esa red cortical externa es propiamente psicológica y material a la vez. La ecuación organismo-mente = interno, medio-cultura = externo se rompe. La cultura es a la vez el medio y objeto de la actividad humana, y sus sistema funcional distribuido (esto es, la parte externa o extracortical de sus funciones psicológicas, que operan, al igual que las internas, sus tres bloques (del Río y Álvarez, Atlanta; Directividad).

Las consecuencias para comprender el objeto de las ciencias culturales son importantes: medio y organismo están en el ser humano interconectados aún más que en los otros seres vivos. El carácter situado y distribuido en la cultura y la sociedad de los procesos psicológicos humanos obliga a redefinir el objeto de las ciencias de la cultura (Álvarez, 1997). Así, los mecanismos de mediación y re-presentación no se conciben sólo como medios para conocer el objeto o para comunicar el conocimiento sobre él; son también parte del objeto mismo. Las mediaciones culturales que permiten que un pueblo o un individuo sea lo que es, forman parte de su sistema funcional y por tanto del sujeto o comunidad misma que analizamos. Las mediaciones culturales que permiten que un científico construya un conocimiento (historia de la ciencia, paradigmas, constructos, metodologías y técnicas de investigación), forman igualmente parte de la realidad de las funciones mentales humanas más avanzadas, construidas también, como las demás, gracias a operadores culturales

de una cultura específica que es la científica. Ni el racionalismo se puede esencializar, ni se puede deconstruir hasta quedarnos sin sistema funcional superior, la construcción histórica de los operadores culturales-mentales.

Una parte esencial de la investigación histórico-cultural ha estado dirigida a analizar la re-construcción cultural del cerebro (con Luria a la cabeza); otra parte esencial a la comprensión de los mecanismos cognitivos y directivos que se han ido generando a lo largo de la historia y a lo ancho de las culturas. Por decirlo un tanto tecnocráticamente: las arquitecturas culturales de la mente humana (del Río y Álvarez, 1995). Los mecanismos mentales del racionalismo o de la mística, del relativismo físico o de la catarsis dramática, son todos ellos objeto de esta investigación.

La perspectiva histórico-cultural lleva por tanto a redefinir, por una parte, el objeto de las ciencias humanas, y por otra, los métodos y mecanismos de construcción y representación del conocimiento sobre el objeto. Esos métodos pasan a formar parte de algún modo del objeto mismo (la cultura humana, siquiera sea una parte sofisticada o “científica” de esa cultura) y el propio científico con ellos.

De la cultura re-presentacional como objeto a la re-presentación de la cultura como método

Al llegar aquí podemos comprender que la crisis epistémico-metodológica que acompaña de los métodos etnográficos audiovisuales tiene una entidad no trivial. Los operadores psicológicos de las culturas reales cambian (de la oralidad a la alfabetización; de la actividad situada mediada por artefactos simples en escenarios como la campana y la iglesia, a la actividad burocrática mediada por conceptos y categorías; de la gestión sentimental y religiosa de la moral a la gestión racional de sistemas de reglas del Derecho...) y los operadores cognitivos de las culturas científicas también. Esos cambios no les despojan, a ninguno de ellos, de su valor operacional, aunque desde luego evidencian sus sesgos y opciones funcionales.

Si las mediaciones culturales construyen la psique “superior” como afirmaba Vygotski, o si los medios cambian la mente humana como sostenía McLuhan, nuestros métodos construyen nuestra mente científica. El avance epistémico es así, también, histórico-cultural. Decía Marshall McLuhan (...) que las características representacionales de un medio de comunicación sólo se hacen visibles cuando este medio es a su vez re-mediado, es decir, superado e incluido en otro medio, o confrontado con otro medio. Bill Nichols (1991) sostiene que las diferentes fórmulas representacionales del audiovisual etnográfico han ido apareciendo secuencialmente (expositivo, observacio-

nal/cinéma verité, interactivo, reflexivo...) como reacciones a las fórmulas previas, constituyendo entre todas una compleja polifonía en que se perfilan diferentes aproximaciones a la realidad cultural. Algo parecido a lo que pasa con los medios de comunicación, que no se sustituyen nunca plenamente; los nuevos no exterminan a los anteriores sino que cada uno de ellos se va redefiniendo y encuentra un equilibrio con los existentes.

Cuando hacemos un documental sobre conducta animal el método de representación audiovisual del objeto puede reflejar con cierta coherencia el sistema conductual animal, que es presentacional y, por serlo, se adapta metodológicamente bastante bien a la restricción epistémica impuesta en las ciencias occidentales por el conductismo: sólo las conductas manifiestas son legítimamente investigables, puesto que los procesos de conciencia y representación no serían observables. El éxito del documental naturalista demuestra que un objeto que se mueve en el mundo presentacional y observable, por lo menos en cuanto a su conducta, es un objeto agradecido para la representación audiovisual.

Pero la tesis conductista, como señala Galperin, es errónea si se aplica al ser humano: si las mediaciones culturales forman las funciones psicológicas y estas mediaciones están fuera de la piel (aunque posteriormente se interioricen en buena parte), pasan a ser manifiestas y asequibles a la observación. El éxito cercano al de los documentales de animales de los etnográficos, demuestra en buena parte la tesis de Galperin.

Es evidente, que como en el documental de De Waal sobre la conducta “política” de los chimpancés, se pueden incluir tesis teóricas en un documental y dotarle de un carácter *expositivo* (sean o no discutibles tales tesis). Lo mismo puede hacerse con la conducta humana. Lo importante de la tesis histórico-cultural de la distribución externa en el medio cultural de las funciones, es que los procesos humanos pasan a constituir en buena parte un objeto “manifiesto”. De ahí la relevancia de la fórmula del documental etnográfico *observacional*. Otra de las tesis fundamentales histórico-culturales es la llamada tesis de la interiorización del lenguaje de Vygotski, convergente con la de Bajtin, de la estructura dialógica del lenguaje [Vygotski, 1982; Bajtin (Volosinov); Wertsch, 1996]. Lo que viene a implicar es que los procesos de pensamiento y de representación tienen un carácter originario y preformativo *dialógico* (el pensamiento es diálogo interiorizado, la argumentación lógica discusión interiorizada; no es que pensemos y luego comunicamos, sino que nos comunicamos y de ahí pensamos). El formato expositivo dialógico es así reivindicado como arquetipo y modelo básico de la comunicación humana, y el modelo de documental etnográfico *interactivo* garantiza ese carácter y saca partido de él.

De este modo, se produce el paso desde los modelos de ciencia *top-down* conocimiento de arriba a abajo que impone sus constructos al proceso de in-

vestigación y luego al documento comunicativo sobre ella, a los modelos que recuperan el método científico originario (el observacional, *bottom-up* conocimiento de abajo a arriba), que respeta mejor esos procesos psicológicos externos, situados y abiertos a la observación. Y posteriormente la apertura a los procesos dialógicos de constitución del pensamiento, que permiten hacer coincidir el proceso del pensamiento con el de la comunicación, en lugar de eliminar cinematográficamente ésta sustituyéndola por la voz en off (“voz de Dios” del modelo *expositivo*).

Es cierto que la apertura teórica se ha podido dar porque las tecnologías han permitido también una apertura instrumental (equipos de sonido que permitían la toma de diálogos situados, cámaras que permitían pegarse mejor al campo). Los cambios epistémicos en ciencias humanas parecen haber ido así articulándose con gran rapidez a las posibilidades técnicas que permitían recuperar el contexto real y la voz de los sujetos. Las posibilidades de la postproducción digital permiten a su vez diferenciar y a la vez articular diversos niveles de presentación o de re-presentación, articulándolos en un discurso más polifónico y *reflexivo*. El documental etnográfico *reflexivo* que propone Nichols es técnicamente hijo de las Nuevas Tecnologías de postproducción y epistémicamente hijo de la metacognición, del análisis del discurso, y del análisis histórico-cultural de las mediaciones culturales encadenadas.

Con todo, al llegar aquí no hemos escapado aún de la sincretismo que se da con frecuencia en la investigación audiovisual etnográfica. ¿Debe supeditarse el documental como género comunicativo o informe a los requerimientos del registro audiovisual de investigación? o, por el contrario, ¿debe supeditarse el registro e investigación a las tomas que permitan producir un documento comunicativo adecuado?

Uno de los problemas más importantes en la tradición audiovisual etnográfica es que la distancia entre producto audiovisual comunicativo y registro audiovisual de investigación es demasiado corta, de modo que tienden a solaparse y condicionarse demasiado, lo que raramente ocurre con otras técnicas de investigación y otros formatos de información o comunicación científica.

Nuestra impresión personal en este asunto (no ajena al hecho de tener que bregar como investigadores de las Nuevas Tecnologías con un doble uso popular-comunicativo por una parte, y de investigación ecológica y etnográfica y de laboratorio por otro) es que quizá no se han desarrollado a fondo los análisis, *por separado*, de lo que requiere representacionalmente cada uno de esos empleos de la Antropología Visual. Sólo entonces será posible articular en un plan conjunto dos planes distintos de investigación con registros audiovisuales, y de producción audiovisual documental.

Es posible, y este es el punto central de nuestra reflexión, que teóricamente se pueda dar una confluencia epistemológicamente fundamentada, entre los

procesos audiovisuales de representación que la ciencia emplea para recoger hechos culturales, y los procesos de representación que la comunicación mediática emplea para comunicar ideas científicas y populares. Pero es difícil pensar en que esta confluencia se produzca siempre y mágica o automáticamente por la simple virtualidad de la imagen (frente a la representación textual). O que se produzca sin que se elaboren muy cuidadosa y explícitamente los procesos de uno y otro orden que están involucrados en ambas tareas.

Ninguno de los modelos de producción del audiovisual etnográfico constituye en sí un método de investigación, ni por tanto su contenido constituye una investigación o una etnografía, o una investigación disciplinar y disciplinada (ecológica, o cultural, o psicológica, o social, o histórica, discursiva, etc.) si no se han seguido los pasos metodológicos pertinentes; son más bien géneros comunicativos audiovisuales. Como por otra parte, ningún registro audiovisual de investigación, por excepcional que sea, garantiza por sí mismo la producción de un documental de calidad. La pretensión de una equivalencia entre “método observacional” y “documental observacional” olvida que los procesos de representación, comunicación y diálogo se dan en diversos niveles, todos legítimos: entre el observador y el observado; entre el observador y los constructos teóricos que maneja (aunque trate de no hacerlo); entre el productor (aunque sea también el observador y especialmente si lo es) y la audiencia; entre la audiencia y sus esquemas previos.

Es preciso resolver estas equivalencias por orden y en cada contexto. El de la investigación puede re-representarse (ventrilocuizarse diría Bajtin) y situarse en el documental, pero el investigador no puede evitar hacer de intermediario comercial, en uno u otro sentido, si solapa su papel de investigador con el de realizador audiovisual.

3. LA PUESTA EN ESCENA EN LA VIDA. LA TEORÍA DE LA MEDIACIÓN CULTURAL EN EL SISTEMA FUNCIONAL

Como decíamos más arriba, el segundo bloque funcional, que agrupa todo el sistema sensorial que nos sitúa en el mundo, no sólo depende de los estímulos naturales del contexto biológico inmediato, sino que está enriquecido por todo un conjunto de sistemas de intermediaciones instrumentales y sociales situadas en ese contexto: el campanario, el despertador, el aparato de radio o el periódico, las fotos en el aparador, las llamadas de los vecinos o de los familiares, etc. Dicho de otro modo, el medio sensorial inmediato de presentación (el *umwelt* o entorno perceptivo-motor específico de von Ueskill) se funde en la vida humana con los escenarios repletos de instrumental psicológico.

gico externo de la cultura. Esa fusión sincrética entre lo presentacional y representacional pertenece a la vez al orden biológico natural y al superior cultural. En otro lugar lo hemos definido como Zona Sincrética de Representación (Del Río, 1990, 1996).

La zona sincrética de representación, en cuanto manufactura cultural, tiene un carácter histórico y cultural, que recoge todo el acervo funcional de las mediaciones culturales situadas en escenarios de actividad y conciencia: la iglesia, la plaza, el aparador, el aula, los claustros, las pantallas del cine, la televisión o el ordenador...; incluye también los escenarios psicológicos personales: la mesa de trabajo, la propia habitación, el caparazón corporal de las ropas y bolsillos... Todos esos caparazones y escenarios culturales responden a una lógica de "puesta en escena" que permite andamiar los procesos psicológicos de la conciencia y actividad humanas (Del Río y Álvarez, 1994). El medio natural se reconstruye así como un conjunto de escenarios de actividad y conciencia que incluyen los operadores externos que necesitamos para (en palabras de Vygotski (1984) obligar desde fuera a nuestra psique natural a pensar, sentir y hacer lo que manda nuestra psique cultural.

La puesta en escena personal puede ser más o menos poderosa, pero las puestas en escena culturales históricas siempre son ricas y funcionalmente densas, depuradas a lo largo del tiempo y el espacio. Están armadas articulando un conjunto de mediaciones de diverso tipo: los otros sociales, los medios y artefactos psicológicos, los sistemas simbólicos, las estructuras de representación, los mitos y contenidos (ver del Río y Álvarez, en prep). Todo ello junto permite comprender los sistemas funcionales de una persona o de una cultura desde la concepción de las funciones psicológicas humanas como "función" teatral (Zazzo...), con las restricciones escenográficas de espacio-tiempo, de reparto social y de unidad de acción y conciencia propias del teatro, que no habría sino simplificado y puesto de manifiesto, como medio de comunicación, la estructura psico-cultural de la propia actividad humana.

La puesta en escena funciona según la lógica de los esquemas: son encajables entre sí (Rummelhart y Ortony...) de modo que algunos conjuntos de mediaciones son escenarios insertos dentro de escenarios, como el televisor en el cuarto de estar, el ordenador en la mesa de despacho o el aula, el libro o revista que se lee en la cafetería.

Este sistema permite una integración fácil de lo situado y lo simbólico, de la actividad productiva y la actividad de conciencia, de la actividad del cuerpo y la del espíritu, integrando la interacción social y el diálogo con el relato y la acción y acción. Ejemplos de puesta en escena "pura" los tenemos en los claustros de los monasterios y conventos, que recrean un mundo completo que vivir, "de otro mundo" pero dentro de éste (el convento de Santa Catalina, del siglo XVI en Arequipa es un ejemplo notable). Pero en general el siste-

ma de puesta en escena trabaja por ámbitos: la universidad y el colegio, el mercado, la cocina, los caminos, el páramo, la plaza... Estos ámbitos pueden estar más o menos mediados y localizados. Así, los escenarios de conciencia situada se articulan a su vez con los de conciencia simbólica: el cine y el televisor se insertan en los escenarios de actividad y los escenarios humanos se incluyen dentro de la novela y el cine.

4. LA PUESTA EN ESCENA EN LA INVESTIGACIÓN ECOLÓGICA DE LA CULTURA: LAS HERRAMIENTAS AUDIOVISUALES DE INVESTIGACIÓN

Cómo operan los escenarios culturales es el objeto de la investigación cultural, ya sea a través de investigaciones etnográficas como ecológicas, etológicas o experimentales; recurriendo al análisis de los objetos culturales (análisis de contenidos, del discurso, ergonómico, etc.) y de los procesos de su uso (análisis de casos, estudios de recepción, análisis de protocolos...). La antropología se ha ligado de manera sostenida al primer tipo de métodos de observación del que, por otra parte, proceden todos los demás: la observación. La observación natural se ha ido haciendo más compleja al incluir mediaciones científicas diversas (los tests y cuestionarios, las condiciones y escenarios experimentales, etc.). Pero en sus versiones etnográfica, ecológica y etológica ha mantenido relativamente abiertas las condiciones de observación.

Las principales mediaciones y transformaciones que se realizan en la observación natural se han tipificado en dos: 1) las que se dan desde el fenómeno observado al registro (selección perceptiva, constructos interpretativos o *framing*); y 2) las que se dan desde el registro al dato.

Si las categorías del científico y sus constructos teóricos se imponen desde el principio (aproximación *etic* y proceso de arriba a abajo - *top down*), el dato está ya presente como contenedor que se impone al contenido desde el primer tramo. Lo más habitual es que estos constructos aparezcan al iniciarse el segundo tramo, a la hora de cocinar la observación cruda recogida en los registros para convertirla en categorías de análisis. Esa es la tarea manual más típica del tratamiento de especímenes y registros del investigador naturalista, hoy más fácil con las prótesis de las herramientas informáticas que permiten ordenar los procesos intuitivos e inductivos de categorización (como QSR-NUDIST por ejemplo). Esto implica de algún modo que se pretende preservar el carácter abierto del primer tramo, de actuar como un observador sin punto de vista a la hora de registrar la realidad, y hacerlo en función de lo que ésta imponga (aproximación *emic* y proceso de abajo a arriba - *bottom up*). En teoría esta fórmula permitiría que los mismos registros crudos pudieran ser uti-

lizados por distintos investigadores con distintas aproximaciones teóricas, cada una de ellas cocinándolos en datos a su manera y con sus propias categorías, al pasar al segundo tramo.

En la práctica la mayoría de los investigadores sensatos de la cultura emplean una especie de fórmula doble: tratan de explicitar su inconsciente científico, las categorías invisibles que determinan su punto de vista (incluso el “crudo” si es que se puede decir que existe) y orientan su dispositivo de registro para que nada de lo relevante para ese punto de vista quede fuera, aunque manteniendo en suspenso la categorización respecto a esos criterios de los fenómenos y manteniendo también abierta la puerta para incluir cualquier fenómeno de otro tipo que pueda aparecer.

Nuestra propuesta es la de seguir este camino de la sensatez y de la integración entre los procesos de abajo a arriba y de arriba a abajo contando con un aliado muy especial: la lógica estructural de la puesta en escena de la cultura nos ayuda, (incluso aunque no lo busquemos y aunque no realicemos los registros desde su conocimiento) a que esa estructura mediacional de la puesta en escena aparezca en los escenarios de la cultura. De algún modo, la única condición para que esto ocurra es que los registros no estén fragmentados ni espacial ni temporalmente. Y ahí es donde el gran salto desde los registros verbales (fragmentadores y anticipadores del proceso de categorización al primer tramo por su propia naturaleza) hasta los audiovisuales muestra su potencialidad.

Este requerimiento de no fragmentación audiovisual se traduce en una orientación del registro audiovisual: la puesta en escena mínima del registro debe ser capaz de incluir, sin romperla y sin ocultarla, la puesta en escena de la cultura. De otro modo, los llamados planos de “constitución”, básicos para leer e interpretar cualquier audiovisual, estarían impuestos por el registro de observación y no por lo observado.

5. LA PUESTA EN ESCENA EN LA CREACIÓN CULTURAL AUDIOVISUAL

El concepto de “puesta en escena” procede del teatro clásico. El teatro y su capacidad de recoger las características de la evocación enactiva de los rituales primitivos y básicos, dotándoles de un hilo narrativo más explícito y no tan situado, desarrolla, al hacerlo, una profesionalización de las mediaciones culturales para producir situaciones de conciencia y las articula en un escenario y un sistema de representaciones en él. Los modelos de psique como “función teatral”, o de los procesos psicológicos como *drama* (Politzer, Zazzo, Vygotski), conectan con estas raíces básicas del mecanismo de puesta en es-

cena, común para la vida y para los géneros históricos de comunicación descontextualizados de la vida cotidiana.

Profesionalmente, la puesta en escena teatral (escenario, atrezzo, vestuario y maquillaje, movimiento y actuación, iluminación) es re-construida en un marco mucho más complejo, flexible y ambicioso, que incluye desde los grandes estudios de Hollywood a las grandes tecnologías virtuales de los efectos audiovisuales actuales. Las puestas en escena simbólicas y en los medios (autocontenidas en un mediador complejo como el cine, el video, el libro) se articulan así con las situadas de la cultura histórica. Pero un análisis de sus componentes técnicos (del Río y Álvarez, en prep.) nos desvela su estrecho parentesco.

Lo que vamos a sostener es que la organización representacional de la cultura tradicional situada y de las culturas autocontenidas como la de ficción en los medios o como la científico-educativa, comparten la misma lógica e instrumental representacional.

En un proyecto que trataba de desvelar la lógica representacional de los creadores audiovisuales durante el proceso de creación (del Río, et al 1989) llegamos a desvelar un conjunto de transiciones o de lógicas de la asociación creativa en los distintos tramos que permitían comprender cómo se encadenaba una idea con otra. Esta lógica respondía plenamente (no podía ser de otra manera si los creadores tenían un cerebro humano) al modelo de los tres bloques funcionales de Luria. Una norma general se imponía en todos los casos: debía mantenerse la coherencia entre los procesos de activación, situación y actuación. En la medida en que una escena puede pretender sobre todo situarnos, en algún punto deberá conectar con la activación emocional y deberá conectar en el plan de acción. De igual modo, si una escena debe producir activación emocional, de alguna manera deberá restablecer la integración en la situación y en el plan de acción; o si alguna escena se desarrolla concentrándose en un punto del plan de acción, deberá reconectarnos a su vez al marco situacional. Una película, un audiovisual bien trabado consigue mantener esa consistencia casi de manera inconsciente, y la "puesta en escena" resulta natural y fluida. Pero no siempre es el caso (de ahí la lógica del proyecto de investigación de fabricar un software que guiara la creación y redacción de guiones).

En realidad lo que aparecía como fórmula mágica de los mejores creadores era capacidad para convertir un *plan* (un *set* o estado psíquico, una idea literaria narrativa, en la que se impone la lógica del tercer bloque funcional) en un *plano*, es decir, en una propuesta de lo que en realización audiovisual se denomina planificación o constitución en planos cinematográficos, en enfoques visuales, la acción narrativa. La puesta en escena incluye por tanto situación y acción: un esquema de planes es un esquema de planos, y viceversa. Y, en

cuanto somos seres vivos interesados en lo que procesamos y no simples máquinas de codificar y descodificar información, todo plan y todo plano incluye también activación, anclaje emocional y de sentido con el creador-espectador.

Lo que ocurre de manera pre-elaborada en un producto audiovisual es análogo a lo que ocurre en la percepción real. Un conjunto de activadores atencionales del primer nivel perceptivo (localizadores atencionales siguiendo a Gibson) que involucran, a través del segundo, al primer bloque, señalizan hacia una trama o narrativa (tercer bloque). Todo ello sigue la lógica de la puesta en escena. en este caso, no histórica y real, sino concentrada y simbólica.

Esta lógica según los tres bloques funcionales de la puesta en escena se sigue con bastante coherencia en la creación de ficción, pero no es tan habitual en los audiovisuales científicos, didácticos y documentales, y se plasma en los “estilos” de creación y dirección. Con abrumadora frecuencia encontramos un guión del plan, un guión expositivo que obedece a una lógica expositiva textual, y a él se aponen (literamente) las imágenes. El proceso audiovisual de planificación se ha reducido en esos casos a una toma de imágenes, recogidas de archivo o de campo, que simplemente ilustran el guión textual; y esto ocurre tanto en noticias de informativos como en documentales didácticos o de viajes. Puede ocurrir lo contrario casi con la misma frecuencia: una toma de imágenes que siga una lógica cualquiera (la secuencia de un viaje, el carácter pintoresco o apelativo de las imágenes que se van encontrando sobre un tema o contexto) se “ilustra” con una serie de comentarios que pretenden concederle la coherencia de un ensayo audiovisual literario.

Existe más cercanía en la concepción audiovisual en este sentido entre el auténtico científico (sea de ciencias físico-naturales o culturales) y el creador audiovisual de ficción, que entre éstos y los documentalistas sincréticos de productos mediáticos también sincréticos. Tanto el científico como el creador se deben a una lógica “constitutiva”: es preciso definir y construir audiovisualmente una *realidad*, sea la del mundo de la ficción o la del mundo del objeto investigado. Un documental o un audiovisual científicos supone por tanto —o debe suponer— un proyecto de puesta en escena que articula los tres bloques.

El problema del científico sin embargo es que debe combinar tres lógicas distintas de puesta en escena. En primer lugar la del objeto investigado, la propia de la estructura cultural de la realidad. En segundo lugar la de la metodología de investigación que en algunos caso respeta la primera, per en otros impone otra lógica de constitución de la realidad. En tercer lugar, la de la narrativa o línea teórica expositiva del informe documental plasmado en el producto audiovisual. En muchos casos, si el objeto investigado es una cultura ajena a la de la audiencia, debemos aún incluir una lógica más, la de esta audiencia. No es extraño pues que el documentalista etnográfico corra el peligro

de perderse en esta difícil tarea de dialogar con la cultura investigada, la cultura de la ciencia, y la cultura del espectador. Debe conectar diversas perspectivas *etic* y *emic* entre sí.

Puede tratar de simplificar el esquema eliminando de la observación toda la parte cocinada (esto es, toda la parte para bien o para mal, científica, digámoslo claramente) y —mediante el expediente de constituirse en espejo fiel— capta fragmentos de la puesta en escena cultural y constituyendo con ellos la puesta en escena del audiovisual producido. Entre otras virtudes de inmediatez y frescura, la fragmentación y el a-teoricismo serán fácilmente los productos problemáticos de esta fórmula.

Puede por el contrario fragmentar la lógica de la puesta en escena cultural y presentar los fragmentos seleccionados en el marco de una lógica teórica (*etic*). Esta opción es legítima y conceptualmente científica, pero queda por ver si conseguirá serlo en cuanto a la validez ecológica, si conseguirá dar cuenta de la lógica del objeto cultural.

Creemos poder apoyarnos ante este dilema en el supuesto histórico-cultural de la puesta en escena. Si se produce una fuerte consistencia estructural (sinomorfía) entre la puesta en escena constitutiva de la naturaleza humana de sujetos y culturas y la puesta en escena de los productos comunicativos culturales (ya populares, ya científicos), entonces podemos (y quizá debamos) articular los distintos tipos de lógica en la puesta en escena.

...Existiría, por tanto, el documental cultural etnográfico la posibilidad y la conveniencia clara de articular las distintas tradiciones documentales que propone Nichols: observacional (que debería captar la puesta en escena cultural); expositiva (que debería captar la coherencia entre la anterior y una determinada teoría explicativa); la interactiva (que debería permitir la articulación dialógica de las dos primeras con la lógica de la audiencia); y la reflexiva (que debería marcar los distintos niveles y explicitar su relación).

El científico de la cultura debe seguir en la práctica y como investigador, los escenarios de la actividad y de la conciencia humanas, desvelando y comprendiendo como observador y como investigador su funcionamiento, su funcionalidad (primer nivel de guión). Y como documentalista debe volver esa lógica de la puesta en escena “del revés”, convirtiendo los planos y escenarios culturales en planes, los planes culturales en planos, las intenciones y activaciones emocionales en vínculos dialógicos con la audiencia (segundo nivel de guión). Desvelar el nivel *emic* de la cultura investigada, su lógica de puesta en escena de la vida (contextos, narrativas, articulación cognitiva y directiva, conceptual y sentimental) y mostrar el nivel *etic* de la cultura del investigador, sin confundirlas. Y como una tercera dimensión (tercer nivel de guión) trenzada con las anteriores de manera co-mensurable, explicar, como documentalista (como observador a la vez de la cultura y de la investigación sobre la

cultura), las relaciones entre esas puestas en escena y las de otras culturas, (incluidas las probables de los espectadores). El objetivo del documental cultural científico no puede ser otro que el conseguir que las narrativas de la vida y de la ciencia, lejos de competir y de fragmentarse las unas a las otras, como incommensurables, nos abran los ojos, conjuntamente, del significado y el sentido de las culturas.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, A. y DEL RÍO, P. (1999): "Cultural mind and cultural identity: projects for life in body and spirit". En Hedegaard y M; Chatklin (Eds) *Advances in activity theory and sociocultural research*. Aarhus University Press.
- AAVV. (1998): SPECIAL ISSUE: "One Hundred Years of Collective and Social Representations", *Culture and Psychology*, vol 4, 3, 273-429.
- CRAWFORD, P. I. y TURTON, D. (1992): *Film as ethnography*. Manchester, Manchester Univ. Press.
- DEL RÍO, et al. (1989): Diseño de un sistema experto para el desarrollo de la creación, planificación y gestión de programas audiovisuales de mediana duración (cine documental, científico, educativo e informativo) Proyecto dentro del Programa de ayudas para grupos pre-competitivos de la UCM., en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense. (no publicada)
- DEL RÍO, P. (1990): "La Zona de Desarrollo Próximo y la Zona Sincrética de Representación: el espacio instrumental de la mediación social", *Infancia y Aprendizaje*, 1990, 51-52, pp. 191-244.
- DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (1995): "Tossing, Praying and Reasoning: The changing architectures of mind and agency". En WERTSCH, J.V. DEL RÍO, P. y ÁLVAREZ, A. (Eds.): *Sociocultural studies of mind*, Cambridge. MA.: Cambridge University Press, 1995, pp. 215-247. Trad. cast. en *Ensalmos, rezos y silogismos: la cambiante arquitectura de los sistemas de conciencia*. En J. V. WERTSCH, P. DEL RÍO Y ÁLVAREZ, A. (Eds.): *La mente sociocultural*, Madrid, Fundación Infancia y Aprendizaje, 1997; pp. 165-191.
- DEL RÍO y ÁLVAREZ, A. (1994): *¿The changing nature of sociocultural consciousness?* (Con A. Álvarez) Comunicación en el Simposio invitado "Vygotsky's Cultural-Historical Theory of Human Development: An International Perspective", sponsored by the Council on Anthropology and Education de la American Anthropological Association. 93rd annual meeting of the AAA. Atlanta, Estados Unidos, 30 nov. 4 dic. 1994.
- (1995): Directivity: The cultural and educational construction of morality and agency. Some questions arising from the legacy of L.S. Vygotski, *Anthropology & Education Quarterly*, 26 (4), 384-409.
- (en prep) *La mediación cultural. La puesta en escena de la vida cotidiana*. Madrid: Fundación Infancia y Aprendizaje.

- DEL RÍO, P. (1996): *Psicología de los medios de comunicación*. Madrid: Síntesis.
- (1997): “Signos para la razón, signos para la emoción: pistas para el análisis cultural de protocolos”, *Comunicación y Cultura*, 1-2, 85-117.
- FARR, R.M. (1998): *From Collective to Social Representations: Aller et Retour*. *Culture and Psychology*, vol 4, 3, 275-298.
- LEFÈBRE, G. (1974): *El nacimiento de la historiografía moderna*. Barcelona: Martínez Roca.
- NICHOLS, B. (1991): *Representing Reality*. Bloomington, Indianapolis: Indiana Univ. Press
- OERTER, R., AGOSTIANI, H, KIM, H, y WIBOWO, S. (1996): “The Concept of Human Nature in East Asia: Etic and Emic characteristics”, *Culture and Psychology*, vol 2, 1, 9-52.
- SMEDSLUND, J. (1998): “Social Representations and Psychologic”, *Culture and Psychology*, vol 4, 4, 435-454.
- WERTSCH, J.V. (1997): “Narrative Tools of History and Identity”, *Culture and Psychology*, vol 3, 1, 5-20.