

Re-presentaciones Visuales y Re-acciones en Antropología.

(O sobre cómo no pude abordar el estudio de *Los Redondos*)

*Cristian Jure**

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo principal reflexionar sobre las posibilidades y dificultades de incorporación de las representaciones visuales y los medios audiovisuales en el campo antropológico. En estos días, cuando la situación social, sobre todo aquí, en Argentina es cada vez más trágica y las cadenas internacionales hablan de “argentinización” como metáfora de la inviabilidad política y económica del futuro, este objetivo puede parecer un tanto frívolo y por qué no, “desencajado”. Pero si entendemos que nuestro desafío actual, en tanto analistas sociales es estudiar las formas en que se está renombrando el mundo, el abordaje de las representaciones audiovisuales resulta un desafío ineludible.

En el escenario global la imagen audiovisual en todas sus formas es uno de los principales vehículos de “penetración cultural”, aunque también, el punto de apoyo de muchas re-acciones. Cada vez más ‘lo audiovisual’ es considerado como un lugar de construcciones de lógicas simbólicas, estéticas y discursivas, a partir de lo cual surge en cada sector social la necesidad de “accionar” sobre sus propias imágenes. En otras palabras, a partir de entender que no existen acciones sin representaciones y que el “riesgo” de la homogenización de las imágenes “amenaza” con desplazar la multiplicidad de miradas sobre el mundo por una mirada única, las representaciones visuales, hoy más que nunca ocupan un lugar estratégico.

Específicamente las reflexiones de este trabajo tienen como base mi frustrada experiencia en el Doctorado de orientación en Antropología de la FCNyM de Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es difícil aceptar un fracaso y más aún publicarlo pero amigos y colegas de otras partes me alentaron a que lo hiciera ya que, máss allá de localismos y las realidades particulares que se presentan en las antropologías de cada lugar, los errores y aciertos cometidos pueden resultar estratégicamente útiles en esta *guerra de imágenes*.

* Licenciado en Antropología Universidad Nacional de La Plata / Doctorando en FCNyM - UNLP
Profesor Titular Antropología Social – Departamento de Cine y Comunicación - FBA-UNLP
Profesional de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Pcia de Bs As (CIC)
Coordinador Unidad de Medios Audiovisuales Museo de La Plata FCNyM UNLP

Yo no soy de aconsejar, pero estas jodiendo al personal1 [1]

“Toda historia, creíble o no, necesita un comienzo. No es así en la vida real, donde nada empieza ni termina nunca, simplemente sucede” (Castillo, 2001:11) El comienzo de este trabajo pudo haber sido: “El caso *Los Redondos* se configuró como particularismo desafiando la lógica del más poderoso medio de comunicación de la era global: La TV” (Jure 1999); o por qué no “*Los Redondos*, a través de determinados comportamientos de tipo ritual producen rasgos de identidad entre sus participantes que lo constituyen un caso característico de particularismo”. Sin embargo, aquellos posibles comienzos devinieron en que “*los medios audiovisuales, si bien han sido aceptados en el campo de la investigación social, aún no han sido incorporados como herramientas teórico-metodológicas en la antropología (al menos, en Argentina)*” (Jure 1999).

Acordando con Edward Said en que lo que un hombre hace es repetir o refutar lo que algún otro ha hecho -repetirlo en otros tonos, refinarlo, amplificarlo, simplificarlo, cargarlo o sobrecargarlo de contenido; o refutar, trastocar, destruir, un autor sería original cuando se torna imposible trazar las transformaciones ocultas que otros sobrellevaron en su mente, es decir, que la dependencia de aquello que hace con lo que otros han hecho es extremadamente compleja e irregular (Said, 1985:17). En este sentido podrán advertir que la experiencia que inspiró esta escritura si algo tuvo de original fueron los errores (propios y ajenos), pero considero que, en virtud de alcanzar la necesaria incorporación del lenguaje audiovisual en el análisis antropológico, esos errores merecen al menos ser reflexionados.

De la inmensa multiplicidad de factores que podrían haber influido en la elección de mi necesario tema de tesis doctoral, rescato básicamente la conjunción de algunos fundamentales: el acercamiento a Marc Augè con “*La Guerra de los Sueños*” y el “*Sentido de los Otros*”, las críticas a “*La Representación de la Realidad*” de Bill Nichols, la relectura de “*Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine*” de Jay Ruby, la “*Despedida de la objetividad*” de Von Glasarfeld, los magistrales “*Les Maîtres Fous*” de Jean Rouch, “*Ocurrido en Hualfín*” de Prelorán y Gleyzer. Aunque el desencadenante sucedió en aquella conversación con Octavio Getino, cuando después recordar con los alumnos los 30 años del mítico film que realizara junto a Pino Solanas “*La Hora de los Hornos*” y tras brindarnos su análisis del campo audiovisual en Latinoamérica, nos cruzamos al bar. Todos miraban sorprendidos la pantalla de TV donde grandes letras informaban “PROHÍBEN A LOS REDONDOS”. “*Es sin dudas el caso político más movilizador del país en estos días. Me dijo Octavio, fundamentando ¿Qué partido político mueve hoy semejante masa de gente*

1] Frase del tema “El As del club París” del disco *La Mosca y La Sopa* (1991).

hasta los lugares más remotos del país sin una sola publicidad y además lograr una cobertura periodística de tres días?”. En estos trágicos y críticos días aquella afirmación puede resultar un tanto desproporcionada, pero en aquel momento, mientras en la pantalla analistas y opinólogos hablaban de “fenómeno social”, varios amigos, conocidos, compañeros y *Ricoters* comenzaron a formar parte del referente empírico de un proyecto de tesis doctoral que en agosto de 1999 titularía: *Registro Audiovisual y Reflexividad en el Análisis Antropológico de la Actividad Ritual: El caso particular de 'Los Redondos'*.

“Pero a los perros no le gustan las moscas”² [2]



¿Sería necesario fundamentar la legitimidad del estudio antropológico de *Los Redondos* si en vez de ser “rock” se tratara de “folclore”, en vez de “recitales” fueran “ceremonias” y sus participantes fueran “nativos” y no “jóvenes urbanos”?.

¿Resultaría necesario tener que fundamentar y explicar - más de varias veces - los pasos metodológicos de la investigación, si la principal

herramienta metodológica no fuera una cámara de video?

La discusión sobre la legitimidad de la presencia del antropólogo abordando “el presente” es permanente, a veces violenta, y presenta consecuencias institucionales de consideración. (Althabe, 1999:19). Por otro lado, aunque *la antropología* en su desarrollo histórico fue constituyéndose como ciencia particular elaborando no solo explicaciones de la “otredad cultural” sino fundamentalmente a partir de la constitución de *una imagen*, de un modelo de quienes consideraba objetos de su estudio (Boivin, Rosato, Arrivas, 1998:10), el uso de los medios audiovisuales en la antropología argentina se encontraba transitando un marginal camino cercado entre la aceptación y la incorporación. Esto que parecería una paradoja, aunque presenta razones propias, está relacionado fundamentalmente con causas que trascienden los límites locales de las que vale resaltar al menos dos: aunque cine y antropología comparten un mismo origen histórico, la consolidación del cine como manifestación artística sustentada en las creaciones ‘subjetivas’ de sus autores había contradecido y amenazado la pretendida ‘objetividad científica’. “*El éxito prodigioso del cine- reconocía y advertía Felix Régnault en 1931- hace olvidar la importancia del film para las investigaciones científicas*” (Lajoux, 1981:67). El otro punto de desencuentro de “lo visual” y la antropología se relaciona con lo ocurrido

[2] Frase del tema: “Todo un Palo” del disco *Baión para un ojo idiota*.

desde la primera mitad del siglo XX cuando el interés por la cultura material fue progresivamente sustituido por el énfasis en los aspectos psicológicos y en las estructuras sociales de carácter inmaterial. Como este nuevo enfoque no encontró en el registro fílmico un recurso eficaz para sus investigaciones, el uso de los medios audiovisuales había ocupado en el mejor de los casos una posición marginal en el campo.

En una carta que tiempo más tarde le escribiría a *la banda* contándoles sobre mis planes y donde les adjuntaba una copia del proyecto, les decía que *"estos Proyectos de Tesis tienen como primer objetivo lograr su aceptación; es decir convencer a los miembros de la Comisión Evaluadora que el tema elegido es pertinente y que el desarrollo tiene coherencia teórica además de ser viable metodológicamente"*.



En tanto que les describía las principales características de la *tradicionales* tesis que suelen presentarse en el Museo de La Plata, donde está la carrera de antropología, les advertía que no era común que los evaluadores leyeran un título *"Registro Audiovisual ... el caso particular Los Redondos"*. No les dije de las re-acciones.

A pesar de las evidencias históricas sobre el uso de las representaciones visuales en la investigación antropológica, los medios audiovisuales eran considerados 'un elemento nuevo' en la antropología de esta parte del mundo por lo que consideré que para la lograr la aceptación del proyecto, debía ante todo fundamentar el uso del medio audiovisual en la investigación (a la vez de legitimar el tema de estudio propuesto).

Como sabemos, toda vez que aparece o surge un elemento novedoso dentro de un campo que amenaza con producir cambios significativos, la primera reacción que se activa desde los sectores tradicionalistas, es la más excluyente de las normativas: *"Esto no pertenece. Esto no es"*. Por lo que el diseño estratégico del Proyecto, aunque además del título tenía otros puntos débiles que más adelante analizaremos, contaba entre otras, con la ventaja de conocer las características intelectuales de los miembros evaluadores, ya que en su mayoría los había tenido como profesores. Intuyendo que la reacción de los evaluadores al leer el título sería seguramente *"esto no es"*, elaboré una justificación del medio audiovisual tomando como base sus limitados conocimientos vinculados a las representaciones visuales en la investigación social. En vez de fundamentar el uso del medio audiovisual en la investigación social con autores, casos, propuestas y citas

esenciales en el desarrollo histórico de la relación cine / antropología, pero que seguramente iban a resultar desconocidos, opté por basar mis argumentos en otros que fuesen conocidos para los evaluadores.

En este sentido, no resultaría conveniente comenzar la justificación a partir de las “relaciones originarias” entre la representaciones fílmicas y la otredad cultural remontándonos a los tiempos de las cronofotografías de Marey, los adelantos de Muybridge, los esquemas evolutivos de Morgan, Tylor, Mc Lennan, el teatro óptico de Regnaud, al kinoscopio de Edison, el fotomontaje de los Hermanos Kladanovsky o el cinematógrafo de los Lumière, los comienzos etnográficos de Boas, Malinowski, los escritos en *Le Film Esthetique* de Louis Feuillade, la publicación de “*El Manifiesto de las Siete Artes*” de Ricciotto Canudo. En otras palabras, opté por no citar el período de construcción y afirmación donde el cine venía siendo una expresión artística y la antropología una ciencia consolidada y que justamente coincidía con las pioneras representaciones fílmicas de la otredad cultural. Además este punto, siempre me había resultado y me sigue resultando un tanto molesto, no solo por la redundancia de lo dicho en las introducciones de la gran mayoría de los artículos que abordan la temática, sino por que además la bibliografía sobre los orígenes del cine y de su utilización en antropología presenta, según los autores, diferentes nombres que designan “primeros registros en movimiento consagrados a los otros culturales”. Para unos, el primero en hacer cine etnográfico fue Félix-Louis Regnault cuando en la primavera de 1895 filmó una mujer wolof haciendo cerámica en la Exposición Etnográfica del Africa Occidental (De Brigard, 1995:34). Para otros, fue el 4 de abril de 1901 cuando Baldwin Spencer filmó una danza nativa del canguro y una ceremonia para la lluvia (Heider, 1995:34) Están quienes afirman que fue en el estudio, bautizado como Negra María, que W.K.L. Dickson filmó en 1894 las dos bandas para kinoscopio tituladas Inidian War Council y Sioux Ghost Dance, documentos que constituirían las primeras imágenes en movimiento consagradas al otro (Jordan, 1995:12). Seguramente, en la medida en que continúen las investigaciones, nuevos autores irán proponiendo a otros nombres para ocupar el podio, pero más allá de lo anecdótico, ese tipo de datos no deberían tener mayor importancia en tanto que las ideas acerca del origen, en virtud de su pasividad, son usadas de forma que debiera evitarse (Said: 1982: 12).

En la fundamentación, ni siquiera mencioné la significativa experiencia de Alfred Cort Haddon, quien transportando una cámara cinematográfica y un fonógrafo en el año 1898 durante una expedición al estrecho de Torres, realizara uno de los más originales y notorios emprendimientos en la historia de la investigación antropológica. Tampoco cité lo realizado por Rodolph Pöch en Nueva Guinea, de William Van Valin en Alaska, lo de Luiz Thornaz Reis en el Mato Grosso, Joseph Dixon en Norteamérica, Martin Johnson en el

Pacífico Sur. Las omisiones siguieron y con ellas los errores se acrecentaron geoméricamente.

Nanook of the North de Robert Flaherty había sido uno de los pocos filmes visualizados durante mi carrera, en una clase donde el comentario profundo de la profesora fue “vieron qué lindos y simpáticos son”. No fue esta la razón por la que Flaherty aparecería en la fundamentación sino porque entendía resultaba sumamente útil para argumentar la vinculación entre su experiencia con las contemporáneas propuestas de Malinowski sobre la observación participante. Finalmente opté por no desarrollar este punto, quitando además los párrafos referido a la posición de Vertov y la reflexividad del proceso, a Vigo y la necesidad e inevitabilidad del punto de vista documentado, a Grierson, la escuela documentalista inglesa y la “voz de los otros”.

No mencioné las experiencias de Franz Boas con los Kwakiutl en la que utilizara la cámara de cine como instrumento de registro, ni aquellas disputas “disciplinarias” con Edward Curtis a partir de *“In the Land of the Head Hunters”* (1914). Tampoco los trabajos de Mead y Bateson en el Africa donde habían incorporado de manera sistemática la cámara como herramienta metodológica en la investigación. Omití además a Richard Leacock y Robert Drew, John Marshall, Timoty Asch, David Mac Dougall, Robert Gardner y muchos otros *indispensables*.

Jean Rouch fue la excepción. La razón se debió a la vinculación que entendía había entre la producción de sentido entorno a *Los Redondos* con actividades de tipo ritual. Considerando, y escribiendo, que el uso del registro audiovisual, por sus cualidades específicas, brinda posibilidades insustituibles en comparación con cualquier otro tipo de registro para abordar la temática específica de las actividades de tipo ritual. Aunque con algunas dudas evoqué palabras de Rouch, que entendía podían sonarles convincente a los evaluadores. *“Lo que no se puede expresar escribiendo es el drama del ritual, no se puede conseguir ese efecto escribiendo. Este es el punto central de la antropología visual”* (Rouch, 1991:93). Personalmente considero que la relación entre el lenguaje audiovisual y la antropología trasciende los límites que designa el concepto *Antropología Visual*, pero como el término había sido utilizado en congresos nacionales, publicaciones y sobre todo porque en la misma UNLP, Lahitte y Cascardi habían creado dentro del Departamento Científico de Etnografía (FCNyM) la Sección Antropología Visual habiendo desarrollado cursos con este nombre, entendí era apropiado utilizar el “cómodo” concepto.

En la fundamentación sostenía que la ciencia antropológica, como los demás campos de conocimientos, se encontraba inmersa en un 'espacio global', donde “la globalización” supone estar, no solo vinculada a lo meramente económico, sino también a la producción

de símbolos, gustos, percepciones culturales y estéticas que se instalan a nivel mundial traspasando fronteras, Estados, naciones, pueblos, y toda migración cultural entre ellos o dentro de ellos. Así, mientras por un lado eficaces y efectivos factores de homogeneización actúan en toda la tierra utilizando a la imagen audiovisual como su principal vehículo; por otro, se afirman ciertos particularismos, reivindicando su existencia singular. Creando, elaborando, construyendo, a través de la actividad ritual, su propia identidad (Augé, 1998: 19).

A partir de estos hechos, se observaron cambios significativos en el campo antropológico. De los cuales me referí particularmente a dos: Primero, ni la identificación de los 'otros' que había que estudiar, ni las concepciones del otro imperantes en las sociedades contemporáneas son las que eran antes de la consolidación del fenómeno globalizante característico de nuestra época. (Augé, 1998:25). Mientras que el segundo, referido al uso de los medios sostenía que el desarrollo de las tecnologías de la imagen y las teorías de la comunicación, brindaron nuevos elementos que lograron revitalizar argumentos y propuestas impulsadas históricamente desde el área particular del campo conocida como Antropología Visual.

Desde otro punto, aunque cité como antecedente algunas propuestas puntuales no escribí prácticamente nada de la escasa producción de la antropología argentina vinculada al uso de la imagen. De este modo, significativas experiencias que se estaban desarrollando en ese tiempo en otros puntos del país no aparecieron en aquella justificación.

Demasiadas omisiones es verdad, pero como dije anteriormente, mi estrategia estaba dirigida en ir trabajando con autores que los evaluadores conocieran. En este sentido no van a estar presentes en este escrito todos los autores a partir de los cuales elaboré la fundamentación, el marco de referencia y la metodología, sino solo algunos significativos. Por ejemplo, Lévi-Strauss de quién incorporé una frase que meses antes había utilizado con éxito en la creación la Unidad de Medios Audiovisuales (MLP-UNLP) *"si tuviéramos al menos 10 minutos de filmación de la Atenas del siglo V AC, sabríamos más de la Antigua Grecia que todo lo escrito desde la Edad Media hasta nuestros días"* (Lévi-Strauss, 1999). Citar a Lévi-Strauss no había sido un hecho gratuito, sus posturas, aunque a veces citadas y muchas otras menos leídas, conforman un horizonte teórico que parecería todavía inunda la antropología en este lugar del mundo. De este modo, si bien aquel apoyo a las representaciones visuales "sumaba" en mi argumentación, de algún modo "restaba" en lo vinculado a la elección del tema de estudio propuesto, ya que como sabemos su perspectiva sostiene que cuando el antropólogo aborda un universo social del que es actor es incapaz de liberarse de la complicidad que lo liga a sus interlocutores, terminando deglutido por las representaciones que comparte con ellos, quedando el posible

conocimiento que puede producir cautivo de la perspectiva de aquellos actores (Althabe 1999:21).

Fundamentando que el medio audiovisual estaba siendo incorporado como elemento metodológico por distintas ciencias y que habían logrado justificar su utilización desde los marcos teóricos específicos de cada una de ellas; advertía que en antropología el concepto de representación audiovisual, había ocupado una posición ambigua, debido a la idea ingenua de entender a la imagen como 'reproducciones de la realidad' y no como construcciones que presentan imágenes para representar y producir significados culturales. (Buxó, 1999:33) Sin embargo, intenté diferenciarme de los antropólogos que utilizan el registro audiovisual para sus investigaciones y comparten una posición común, donde la teoría es vista como un producto de la recolección de datos, más que como un marco dentro del cual se desarrolla en trabajo investigativo, siendo el tema central de esos trabajos 'cómo captar la realidad' y no 'como esa realidad puede ser mejor examinada mientras está siendo filmada' (Rollwagen, 1995: 330).

En los días que estaba terminando el proyecto, debí viajar a Europa y en la Universitat de Barcelona visité al director del Doctorado en Antropología, el Profesor Delgado Ruiz, de quien no tenía el gusto de conocer pero de quien días antes había leído un interesante y sobre todo apasionado capítulo sobre el cine en la investigación social. Se sorprendió de que en los confines de América alguien hubiera leído un libro que hacía unas pocas semanas había sido editado en España. Discutimos no solo aquel capítulo sino también a Rouch, Mac Dougal, Vigó, Bateson y lo inapropiado del término "Antropología Visual". Hablamos poco de su buen libro *Ciudad Líquida, Ciudad Interrumpida* y algo más de los mitos urbanos. Después de describirle los aspectos más significativos de lo que iba a ser mi tema de estudio me propuso desarrollar el proyecto desde allí. Seguramente de haber aceptado esto que están leyendo no sería un relato de un fracaso, pero estoy convencido que volver a Argentina no fue un error.

La justificación finalizaba de manera contundente "Los Redondos se configuró como particularismo, a través de determinados comportamientos de tipo ritual, que entanto actividad estilizada y repetida de comportamiento formal, produjeron y producen cotidianamente rasgos de identidad, sentimientos de pertenencia entre sus participantes y de exclusión frente a otros. Ser Ricotero (tal como se identifican y son reconocidos por los demás) no significa solamente escuchar la música, quiere decir muchas cosas que habrá que investigar, debatir, analizar y exponer". Pero más contundente fue la sentencia de los evaluadores "una justificación no es un ensayo", poniendo así de manifiesto mis limitados poderes de convencimiento, mis falencias metodológicas en la presentación de

unproyecto, y el terrible desprecio que los evaluadores sentían por todo aquello alejado de lo tradicional.



Sacudido del árbol cayo un fruto dulce muy raro³ [3]

Los Redondos si bien es una abreviatura del grupo de rock "Patricio Rey y Sus Redonditos de Ricota", es también mucho más que eso. En este sentido resultaba necesario fundamentar que el referente empírico de mi trabajo investigativo no iba a ser aquello que era el punto de origen e identificación, la banda, sino lo que trasciende los límites musicales y donde intervienen aspectos característicos y complejos de la cotidianidad de sus participantes. En este sentido, debía apartarme de los análisis periodístico que hablan de 'fenómeno social', pero que centran la atención en la historia, características, enigmas y demás historias de la banda, donde los participantes eran generalmente analizados como "seguidores" a los que se los adornaba y abundaba con calificativos del tipo "vándalos", "violentos", "fanáticos" y demás sinónimos de "la barbarie". Mi trabajo en cambio debía dejar en claro que lo interesante como caso de análisis social era lo que se generaba a partir y alrededor de "lo musical". En mis ansias de defender el tema cometí la brutalidad de definir al referente como "el más popular y masivo de los particularismos que podamos identificar en nuestro medio cercano y cotidiano. En el cual, a través de actividades de características rituales, sus integrantes construyen una entidad propia,

[3] Frase del tema "El árbol del gran bonete" del disco *Ultimo Bondi a Finisterre* (1998).

particular que los caracteriza”. Con semejante definición del referente empírico ¿Para qué investigar?



Al considerar que *Los Redondos* constituyeron una identidad propia a partir de manifestaciones de tipo ritual, el marco de referencia de la investigación coincidía en este punto con las propuestas de Marc Augé, en relación a que 'el vínculo social creado por el rito debe ser concebible (simbolizado) y viable (instituido); en este sentido, el rito es un agente mediador, creador de mediaciones simbólicas e institucionales que permiten a los actores sociales identificarse con otros y distinguirse de otros, en definitiva, que permiten establecer entre unos y otros lazos de sentido, de sentido social (Augé, 1998:29).

En esta línea de pensamiento, y como dijimos en el principio de este trabajo, las hipótesis iniciales estaban referidas a que: *Los Redondos* se configuró como particularismo, a través de determinados comportamientos de tipo ritual, que en tanto actividad estilizada y repetida de comportamiento formal, produjeron y producen cotidianamente rasgos de identidad, sentimientos de pertenencia entre sus participantes y de exclusión frente a otros. Por otra parte proponía que la identificación trascendía diferencias sociales, etáreas, ideológicas partidarias, para constituirse como grupo, en contraposición del fenómeno de globalización, caracterizado en la homogeneización cultural y borramientos de las diferencias.

En cuanto a lo metodológico, sostenía que la incorporación de la cámara, como herramienta metodológica, permitía no solo construir datos de una manera diferente, sino sobre todo, construir (mostrando) tipos específicos de datos. A la vez que precisaba que se trataría de un elemento que lejos de permanecer oculto, provocaría la acción. Es decir, elementos presentes y explícitos que participaran de la observación y que hicieran participar a quienes estaban siendo registrados. Esto resultaba necesario para apartarse de la muy difundida forma de utilizar la cámara como elemento complementario de registro de datos, como un anexo ilustrativo de las notas de campo. Sobre todo porque la imagen audiovisual actúa en este caso como un apoyo visual de la descripción, una forma de avivar la memoria situacional en la redacción del texto etnográfico y de enriquecer el análisis comparativo (Buxó, 1999: 41). En esta forma de utilizar la cámara, se corre el riesgo generalmente de que al considerarsela un instrumento outsider, en las instancias del análisis y cruzamientos de datos se prioriza el registro audiovisual por sobre todos los

demás, llegando incluso a tomárselo como *prueba testigo de lo real*, como copia de lo sucedido y no cómo una representación.

Tomando como base la metodología de la *observación diferida y repetida* (De France, 1989:54), durante las primeras instancias operativas se iban a realizar de manera simultánea la inserción al campo, la adaptación al grupo de estudio junto a la realización de los primeros registros audiovisuales. En esta primera instancia se pretendía lograr el consentimiento y la aceptación por parte de los entrevistados, a través de una justificación precisa y convincente los objetivos generales y particulares de la investigación y sobre todo de la presencia de la cámara y los posibles usos del registro. A través de la observación fílmica se iba a trabajar específicamente sobre *la relación* con los entrevistados, ya que de ésta dependerían los datos. Es decir, la relación observador/observado, adquiere en este tipo de investigaciones una dimensión que incide directamente sobre el registro, siendo el lugar de la cámara, la distancia, entre ésta y las personas, los 'lugares permitidos', la posición, los ángulos y encuadres, algunos indicios del tipo de inserción y relación establecida.

Pero el utilizar la cámara videográfica como el principal instrumento metodológico, no implicaría de ninguna manera prescindir de las demás herramientas y técnicas tradicionales del trabajo de campo antropológico. En este sentido, se alternarían las 'instancias fílmicas' con las distintas técnicas e instrumentos tradicionales del trabajo de campo, que permitirán abordar el caso de estudio desde diferentes ángulos, a la vez de ir relevando y contrastando la calidad de los registros obtenidos.

Explicué que las *instancias videográficas* del trabajo de investigación iban a consistir de los siguientes pasos: a) realización de un primer registro videográfico; b) examen repetido del primer borrador, junto con las personas filmadas; c) evaluación de las primeras observaciones y reformulación de nuevas estrategias fílmicas; d) confección del segundo borrador videográfico (continúa en b, etc.)

El principal error de este punto consistió en que demasiadas aclaraciones y reflexiones terminaron confundiendo lo que debía ser una clara y detallada descripción de los pasos metodológicos más que las diferentes concepciones que giran entorno de la imagen.

“Mi divina TV fuher”⁴ [4]

Había sido aquella pantalla de TV en el bar de la Facultad la que había despertado mi interés por estudiar *Los Redondos* y paradójicamente de los rasgos, que utilicé para caracterizar de un modo general el caso de estudio destaque por sobre todos, su singular relación con uno de los principales y él más masivo vehículo del proceso de homogeneización: el medio televisivo. Esto se debía a que desde sus orígenes, tanto el grupo como los seguidores se construyeron, desde un lugar alejado del medio, donde actualmente continúan participando de una manera particular: no estando. Por lo que consideraba que era es justamente “el lugar” que ocupaban lo que le da la fuerza que su discurso tiene. Explícitamente en un conocido tema de sus últimos discos manifiestan “alien duce dice desde la TV que no quiere estar jamás en la TV”, ellos lo dicen desde su púlpito, en el escenario.

Esta particular relación con la TV, pensaba vincularla con lo que había sido el “mito cinematográfico”. Bogart, Grant, Garbo, Wayne, y demás, antes de la aparición de la TV, solo eran posibles de ser vistos en la gran pantalla. El público para poder ver su imagen tenía necesariamente que participar del rito cinematográfico de sacar la entrada, sentarse, esperar que las luces bajen y sumergirse en la emoción. Con el surgimiento de la TV “los mitos” comenzaron a ser vistos en ámbitos familiares, y así al participar de la cotidianeidad de los espectadores desaparecieron como tales dando lugar a otros tipos particulares de mitos que con el tiempo la TV generaría. De este modo *los Redondos* al no participar del medio televisivo, recuperarían en cierto modo algunas características de aquellos mitos ya que de la única manera que tienen sus seguidores para verlos es realizando largas “peregrinaciones rituales” hasta las distintas ciudades del interior de Argentina.



[4] Título del tema 8 del Disco *Oktubre*.

Desde otro punto al considerar que *Los Redondos* constituye una identidad a partir de manifestaciones de tipo ritual, la investigación, en principio, debía necesariamente tener que coincidir con las propuestas de Marc Augé, con relación a que *“el vínculo social creado por el rito debe ser concebible (simbolizado) y viable (instituido); en este sentido, el rito es un agente mediador, creador de mediaciones simbólicas e institucionales que permiten a los actores sociales identificarse con otros y distinguirse de otros, en definitiva, que permiten establecer entre unos y otros lazos de sentido (de sentido social)”*. De este modo, a partir de la singular relación con la TV junto a otros factores, *Los Redondos* se configuró como particularismo, a través de determinados comportamientos de tipo ritual, que en tanto actividad estilizada y repetida de comportamiento formal, produjeron y producen cotidianamente rasgos de identidad, sentimientos de pertenencia entre sus participantes y de exclusión frente a otros. Ser Ricotero (tal como se identifican y son reconocidos por los demás) no significa solamente escuchar la música, quiere decir muchas cosas que habrá que investigar, debatir, analizar y exponer. Esas fueron las palabras finales del proyecto. Lo que siguió es más que previsible.

¿Era todo?, pregunté (soy un iluso)5 [5]

Durante mucho tiempo, estuve pensando en el “descargo” que permitiera incorporar el medio audiovisual y justificar el caso como legítimo de ser estudiado. Pero había muchos elementos que me indicaban que no era ese el camino (y tampoco el único). De las muchas otras vías posibles que se están transitando silenciosa e impacientemente, opté por abordar otro tema de investigación que desde hace años me apasiona y que seguramente hará menos ruido en los oídos de los evaluadores: “la restitución de restos indígenas a sus descendientes”. En este nuevo proyecto, a partir de que tuve la posibilidad de registrar aspectos únicos de los actos de restitución y de las prácticas científicas relacionadas a la temática, nadie cuestiona (por el momento) el uso del medio audiovisual. Es solo un paso, tal vez sin demasiada importancia. Algunos compañeros a través de estudios vinculados al análisis de la resignificación de los espacios en las ciudades, abordado temáticas de la juventud, la vejez, la pobreza, están haciendo que la necesidad de lo lejano y concreto del objeto de estudio sea cada vez más lejano y menos necesario. Otros, nos estamos ocupando también de que las representaciones y los medios audiovisuales comiencen a ser *aceptadas* por los sectores tradicionales de campo antropológico y sobre todo que comiencen a ser *incorporadas* por todos. Es decir, conociendo sus posibilidades, cualidades, potencialidades y limitaciones.

[5] Frase del tema “Esa estrella era mi lujo” del disco Bang Bang! *Estás liquidado* (1989)

Resulta irónico, señala Ginsburg, pero hace 12 años, los antropólogos que iban a trabajar a Granda Centre -instruyéndose en el uso de la cámara- eran vistos como “selling out” (vendidos) por sus colegas de Oxford y Cambridge, pero actualmente los muchos filmes que produjeron son utilizados como materiales de estudio en aquellas universidades. (Ginsburg 1988:48). En esta parte del mundo, lejos de Oxford, Cambridge y Granada Centre, aunque la *incorporación* de las representaciones visuales no sea cercana, van apareciendo signos que pueden resultar positivos pero también “riesgos” de que *lo visual* caracterice un sector *menor, marginal, técnico* y “*menos autorizado*” del campo antropológico. En consecuencia, este momento de rupturas y continuidades, donde los riesgos y peligros se caracterizan por la globalidad de su amenaza y por sus causas modernas (Beck, 1998:28). Donde a su vez la característica principal es la política de un esfuerzo simultáneo por parte de la *identidad* y la *diferencia* por comerse una a otra (Appadurai, 2001:56). Resulta indispensable en el análisis del re-nombramiento del mundo, preguntarse si las necesidades económicas de globalizar el mercado implican la homologación de las diferentes costumbres, normas, reglas y modos de vidas construidos históricamente. Desde otro punto, en este *aquí y ahora*, resulta imprescindible reflexionar sobre el riesgo de la homogeneización de la imagen, sobre si es posible que la constitución de mirada única sea algo más que una amenaza. Pero estas preguntas no deberían por nada, ser entendidas como preguntas “menores”, “marginales”, “técnicas”, “menos autorizadas”. No deberían. De nosotros depende que no puedan. De quienes entendemos que las representaciones y los medios audiovisuales resultan fundamentales para el análisis social depende que algún día, “los que no”, comprendan que “*El futuro llegó hace rato*”**6 [6]** .

Notas

* Licenciado en Antropología Universidad Nacional de La Plata / Doctorando en FCNyM - UNLP
Profesor Titular Antropología Social – Departamento de Cine y Comunicación - FBA-UNLP
Profesional de la Comisión de Investigaciones Científicas de la Pcia de Bs As (CIC)
Coordinador Unidad de Medios Audiovisuales Museo de La Plata FCNyM UNLP

[1] Frase del tema “El As del club París” del disco *La Mosca y La Sopa* (1991).

[2] Frase del tema: “Todo un Palo” del disco *Baión para un ojo idiota*.

3] Frase del tema “El árbol del gran bonete” del disco *Ultimo Bondi a Finisterre* (1998).

[6] Frase del tema “Todo un Palo” del disco *Un baión para un ojo idiota*.

[4] Título del tema 8 del Disco *Oktubre*.

[5] Frase del tema "Esa estrella era mi lujo" del disco Bang Bang! *Estás liquidado* (1989)

[6] Frase del tema "Todo un Palo" del disco *Un baión para un ojo idiota*.

Bibliografía

- ALTHABE, G. y SCHUSTER, F. 1999. *Antropología del Presente*. Editorial Edicial, Buenos Aires.

- APPADURAI, A. 2001. *La Modernidad Desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trilce/FCE, Buenos Aires.

- BECK, U. 1998. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Editorial Paidós, Barcelona.

- BOIVIN, M. ROSATO, A. y ARRIBAS, V. 1998 *Constructores de Otredad*. EUDEBA, Buenos Aires.

- BUXÓ, M.J. 1999 "Más que mil palabras" en Buxó, M.J. / De Miguel, J. (edit.) *De la Investigación Audiovisual. Fotografía, Cine, Video y Televisión*. Proyecto a/ediciones. Cuadernos A. Biblioteca Universitaria 10. Temas de Ciencias Sociales, Barcelona, España.

- CASTILLO, A. 2001 *El Evangelio según Van Hutten*. Biblioteca Argentina La Nación, Buenos Aires.

- DE BRIGARD, E. 1995. "Historia del Cine Etnográfico". En, *Imagen y Cultura, perspectivas del cine etnográfico*, Ardevol, E. y Perez Tolom, L. (comp.) Diputación de Granada.

- DE FRANCE, C. 1982 *Cinéma et Anthropologie* Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, France.

- GINSBURG, F. 1988 "Ethnographies on the airwaves: the presentation of anthropology on American, British and Japanese television" *Senri Ethnological Studies* 24:31-66.

- HEIDER, K 1995 "Una Historia del Film Etnográfico" en *Cuadernos de Antropología e Imagen*, Río de Janeiro, UERJ Nº1.

- JORDAN, P. 1995 "Primeros contactos, primeras miradas" en *Cuadernos de Antropología e Imagen*, Río de Janeiro UERJ Nº1.

- JURE, C. 1999 "Registro Audiovisual y Reflexividad en el Análisis Antropológico de la Actividad Ritual: El caso particular de Los Redondos" Proyecto de Tesis Doctoral FCNyM

- LAJOUX, J. 1981 "El Film Etnográfico" en Gresswell, R. y Godellier, M. *Utiles de encuesta y de análisis antropológicos*, Edit. Fundamentos, Madrid.

- NICHOLS, B. 1997 *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Paidós, Barcelona.

- ROUCH, J. 1991 "Antropología visual" en Colombres, A. *Cine, antropología y colonialismo*, Ediciones del Sol - Clacso, Buenos Aires.

- ROLLWAGEN, J. 1995 "La función de la teoría antropología en el cine etnográfico". En, Ardevol, E. y Perez Tolom, L. (comp) *Imagen y Cultura, perspectivas del cine etnográfico*, Diputación de Granada.

- SAID, Edward. *Beginnings. Intention and Metead*, NYC, Columbia University Press, 1985.