

DOS SIE



> <https://doi.org/10.20396/proa.v13i00.16622>



Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos

Fabián Arocena Narbondo
> fabianarocena@yahoo.com.br
Universidade Federal da Paraíba

PROA

Revista de Antropologia e Arte





Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos

Resumen: El trabajo desarrolla algunas reflexiones sobre el registro audiovisual como herramienta de investigación etnomusicológica. Enmarcado en el trabajo de campo realizado para una disertación de maestría, que entrevistó y grabó en soporte audiovisual a unos 40 músicos (principalmente acordeonistas y bandoneonistas) de la región noreste de Uruguay frontera con Brasil, se repasan algunas experiencias de investigadores que, entre otras cosas, buscaron (y buscan) reflexionar sobre los usos del audiovisual dentro y fuera de la academia (Rouch, Macdougall, etc.). Se presentan algunas de las consecuencias que se generaron en el trabajo de campo utilizando la cámara. Y particularmente, se llega a proponer y reafirmar el potencial del audiovisual como herramienta en la construcción del objeto de estudio.

Palabras-clave: Audiovisual etnomusicológico; Investigación con audiovisual; Músicos folclóricos e imagen; Documental musical.

Estratégias para a abordagem audiovisual de fenómenos folclóricos

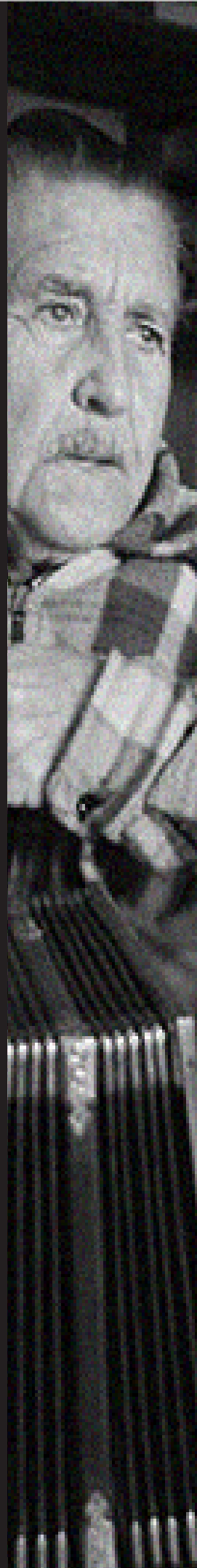
Resumo: O trabalho desenvolve algumas reflexões sobre o registro audiovisual como ferramenta de pesquisa etnomusicológica. No contexto do trabalho de campo realizado para uma dissertação de mestrado, que entrevistou e gravou em suporte audiovisual cerca de 40 músicos (principalmente acordeonistas e bandoneonistas) da região nordeste de Uruguai, fronteira com Brasil, se repassam algumas experiências de investigadores que, entre outras coisas, buscaram (e buscam) refletir sobre os usos do audiovisual dentro e fora da academia, tais como Rouch, MacDougall, etc. Apresentam-se algumas das consequências geradas no trabalho de campo utilizando a câmera, e, particularmente, chega-se a propor e reafirmar o potencial do audiovisual como ferramenta na construção do objeto de estudo.

Palavras-chave: Audiovisual etnomusicológico; Pesquisa com audiovisual; Músicos folclóricos e imagem; Documentário musical.

Strategies for the audiovisual approach to folklore phenomena

Abstract: The paper develops some reflections on audiovisual recording as a tool for ethnomusicological research. Framed in the fieldwork carried out as a master's dissertation, which interviewed and recorded in audiovisual support about 40 musicians (mainly accordion and bandoneon players) from the northeastern region of Uruguay bordering Brazil, we review some experiences of researchers who among other things sought (and seek) to reflect on the uses of the audiovisual inside and outside the academy (Rouch, Macdougall, etc.). Some of the consequences generated by fieldwork using the camera are presented. In particular, the potential of the audiovisual as a tool in the construction of the object of study is proposed and reaffirmed.

Keywords: Ethnomusicological audiovisual; Research with audiovisual; Folkloric musician and image; Musical documentary.



> Estrategias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos

Fabián Arocena Narbondo

 <https://orcid.org/0009-0004-2387-1201>

> fabianarocena@yahoo.com.br

Estudiante de doctorado en Etnomusicología

Universidade Federal da Paraíba

1 Introducción

Este texto desarrolla algunas reflexiones sobre el registro audiovisual como herramienta de investigación académica, estudiando músicas folclóricas del noreste uruguayo. Entre los años 2016 y 2018, realicé cerca de 40 entrevistas a personas del noreste de Uruguay que dominaban en mayor o menor medida algún instrumento musical, principalmente bandoneonistas y acordeonistas. Resumidamente, el trabajo de campo se trató de aproximarse a esta región que estoy llamando “noreste de Uruguay”¹, provistos con cámara, dispositivos de grabación de audio y algunos otros accesorios. El territorio que recorrí surge a grandes rasgos de trazar una región que sea paralela al límite entre Uruguay y Brasil, que abarca los departamentos de Artigas y Rivera, atraviesa parte de los departamentos de Salto y Tacuarembó, y alcanza parte de Cerro Largo.

Las características de esa región noreste, coinciden en gran parte con las características que Padrón Favre refiere a la región Norte:

Dada la insuficiente red de centros urbanos y la gran amplitud territorial, tradicionalmente fue la región que presentó las mayores carencias en todos los sentidos -especialmente en transporte y comunicaciones-, lo que repercutió en los niveles de educación, salud, vivienda, cultura, etcétera (PADRÓN FAVRE, 2011, p. 116).

La “insuficiencia”, entiendo refiere en este caso a necesidades de desarrollo integral del país en que el libro de donde surge la cita está inscripto. Entiendo que la utilización del concepto “niveles de cultura” está enmarcado también en ese desarrollo. O sea, no hay que leer aquí que debido a las carencias mencionadas en esta región (que Padrón Favre

¹ En Uruguay no es común hablar de una “región noreste”; generalmente se hace referencia a la región norte o a la región este. Toda vez que comenté sobre la región noreste a algún uruguayo, quedó en evidencia esto que comento, y se confirma en la división del citado texto de Padrón Favre (2011). Por este motivo, entiendo necesario dejar en claro que la nomenclatura de “región noreste” es una propuesta que surge de la demarcación que presento en la Figura 1 de este texto.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

llama) Norte hay un “nivel de cultura menor”, al menos no en el sentido que mi trabajo desarrolla. Al contrario, se genera otro tipo de cultura que el propio Padrón menciona:

el predominio del latifundio y de la producción pecuaria de forma rudimentaria dio origen a esa región un carácter más conservador, donde manifestaciones culturales vinculadas a la vida rural tradicional mantuvieron mayor vigencia (PADRÓN FAVRE, 2011, p. 117).

Esta referencia al tipo de vida de la región, se fue confirmando con sus particularidades en mis observaciones; condición que convierte a la región noreste mencionada en objeto de interés particularmente porque se trata de una realidad ajena a la cotidianidad de quien la investigaba. Y cuando se trató de “abordarla de forma audiovisual”, se hizo utilizando al menos una cámara que fue registrando el fenómeno, la situación abordada, para conocer algún aspecto particular de la misma: los fenómenos musicales alrededor del acordeón y el bandoneón. Esto es básicamente lo que se intenta referir con “abordaje audiovisual”.



Figura 1 – Mapa de la región recorrida. Fuente: Diseño por encargo del autor 2023.

La noción de estrategia también es relevante: en este texto lo que se busca es identificar una serie de técnicas para realizar tal abordaje, insistiendo en que estas técnicas nunca serán reglas. Retomando la diferenciación hecha por Bourdieu (1988) entre regla y estrategia, la idea es llegar a tener una cierta capacidad de improvisación basada en algunos bocetos de lo que puede acontecer en un trabajo de campo que utilice la herramienta de registro audiovisual; como un músico que domina ciertas técnicas y fundamentos para improvisar en una ejecución musical, pero que en ningún momento tiene una regla estricta para seguir.

En el entendido de que existen reflexiones de este tipo desde, al menos, los comienzos de la existencia del cinematógrafo, sin intentar abarcar todo el espectro, se esbozan a continuación algunos antecedentes que han sido tomados en cuenta. Las referencias teóricas estarán relacionadas en algún caso con el trabajo de campo ya realizado en esta región noreste de Uruguay, buscando tornar explícitos algunos de los preceptos que estuvieron presentes en lo que fue ese “abordaje audiovisual”, pero también se introducirán algunas cuestiones que surgen de lo que se especula podría acontecer en futuros abordajes. Dicho de otra forma: me referiré a acontecimientos ya sucedidos, al mismo tiempo que planteo consideraciones para diseñar próximas experiencias a suscitar, en particular lo que propondré como generar “situaciones favorables”, y otras experiencias mas bien ligadas a la edición del material audiovisual.

2 Algunas referencias, ventajas y desventajas

Es posible encontrar en algunos textos sobre documental, preceptos sobre la ética propia del documentalista muy similares a las del investigador académico. “El personaje compartirá los conocimientos de su cultura y el documentalista lo grabará con honestidad” (PRELORÁN, 2013, p. 28). En este sentido, la honestidad del documentalista está relacionada con las mismas premisas que utiliza el científico social para realizar sus trabajos informando a los participantes sobre los fines de la investigación, y los derechos que ellos tienen y pueden reclamar en el desarrollo de la misma.

En lo que refiere al uso de equipos de registro en trabajos de campo, así como tradicionalmente se reconoce que la presencia del etnógrafo con su cuaderno de anotaciones es un elemento perturbador en la realidad o en la comunidad que pretende documentar, algunos autores (como el citado Prelorán) argumentan que esta perturbación se incrementa cuando se agregan los equipamientos de registro: micrófono, cámara, etc. Pues, según se afirma, estos elementos tienen todavía más probabilidad de intimidar o generar desconfianza que el cuaderno de anotaciones. Sin embargo, otras posturas destacan que, actualmente, la creciente familiaridad de la sociedad con el medio audiovisual hace que las posibles personas protagonistas entiendan mejor la aproximación de alguien que

investiga con una cámara, que esa misma persona escribiendo en un cuaderno. Las posibles personas protagonistas pueden estar más acostumbradas a utilizar cámaras con sus celulares y hacer sus propios registros. En su trabajo sobre la tarea del etnógrafo con las imágenes, Sarah Pink (2007) afirma que los individuos

constantemente se colocan y construyen sus propias identidades no solo en relación con otros individuos sino también con objetos materiales y discursos culturales. Las tecnologías visuales que los etnógrafos usan, así como las imágenes que ellos producen y visualizan, pueden estar investidas con significados, inspirar respuestas y llegan a ser tópicos de conversación. Algunos informantes pueden tener un interés compartido en la fotografía o en el video (PINK, 2007, p. 35, traducción propia²).

Teniendo presente esta posible ventaja del uso de dispositivos de registro, es necesario aclarar que podemos encontrar muchas variantes entre los tipos de cámara que se pueden usar. Y dependiendo de la situación socioeconómica de la comunidad en la que se llega (entre otras variables), el recibimiento de la cámara puede variar también. En determinadas situaciones esto puede no ser un diferencial significativo, pero en algunos contextos la pregunta que las generaciones menores suelen hacer cuando alguien llega con una cámara es “¿cuánto cuesta esa cámara?”. De hecho, Pink menciona este aspecto y destaca que, usando cámaras de menor calidad y valor, las “imágenes pueden ser más granuladas y oscuras, el sonido menos nítido, pero el conocimiento etnográfico puede ser más útil para el proyecto” (PINK, 2007, p. 36). Sin embargo, en algunos casos, llegar con equipamiento más sofisticado también puede ser una motivación para personas con más ambición en cuanto al resultado final de las filmaciones donde serían protagonistas (VAILATI; GODIO; RIAL, 2016, p. 42). De esta forma, mi visión sobre el asunto es que el tipo de equipamiento depende principalmente de la comodidad y del dominio de quien dirige (o de quien investiga) con las herramientas utilizadas para el trabajo: si quien dirige y las posibles personas operadoras de los dispositivos trabajan con soltura y comodidad, será mucho más simple hacer que estas herramientas tecnológicas funcionen eficazmente como promotoras del encuentro etnográfico en situaciones favorables (que más adelante intento detallar), y no como obstáculos. Objetivo que veremos será parte de las estrategias a desarrollar.

Mas allá del tipo de cámara que se fuere a utilizar, lo que queda claro es que existe un conocimiento (mayor o menor) de lo que es una cámara y sus posibilidades por parte de cualquier comunidad. Con esto presente, Pink insiste en algunas ventajas de la filmación como recurso de aproximación a la comunidad.

² Para evitar indicar en cada caso que se trata de traducción propia, aclaro que en adelante, todas las citas que no estén en su idioma original son traducciones propias.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

En comparación con los solitarios diarios de campo, fotografiar y filmar puede resultar más 'visible', actividades más comprensibles para los informantes, y puede conectar más de cerca con su propia experiencia. Fotos y cintas de video en sí mismas se convierten en 'commodities' para el intercambio y sitios de negociación (PINK, 2007, p. 35).

Este intercambio puede conformar o integrarse al trabajo como "aporte a la comunidad", que parece ser parte de las premisas que algunas tendencias recientes promueven en el trabajo antropológico, creando oportunidades a las personas protagonistas para la representación de sí mismas (HOFMAN, 2010, p. 26), o incluso para la generación de acciones concretas para sus comunidades (ARAUJO, 2008; MIGUEL; RANOCCHIARI; SARDO, 2020). Y parece ser un argumento interesante para entender el audiovisual como moneda de cambio, como ayuda o medio para llegar a las comunidades:

la devolución de registros a las comunidades donde fueron hechos puede ser el eje de todo un programa de investigaciones en Etnomusicología, y a través de ella podemos llegar a resultados sobre la estética y la imagen sonora que una comunidad tiene de su propia música virtualmente imposibles de obtener por otras vías (SANDRONI, 2001, p. 8).

Siguiendo estas observaciones, habrá también cuestiones que competen a la etapa del montaje³ del material registrado. Por ejemplo, el citado documentalista Prelorán, después de algunas experiencias propias, observa críticamente los riesgos de mostrar el material a las personas protagonistas durante todo el proceso de edición como sugiere (lo que él mismo llama) la "antropología reflexiva", en la búsqueda de representar lo más fielmente la realidad de estas personas en un documental. Como alternativa para alcanzar este objetivo sugiere exhibir el filme en la forma "casi terminada" exclusivamente a quienes sean protagonistas (sin la participación de terceros) en cuatro o cinco oportunidades, y así asegurarse de que todo lo que se presenta en el filme es lo que se sienten cómodos de compartir (PRELORÁN, 2013, p. 51).

³ Si bien es posible asignar alguna diferenciación, en este trabajo manejo indistintamente los términos "montaje" y "edición" como sinónimos.



Fotografía 1 – De izquierda a derecha: Da Silva, José, acordeón a piano; Barbosa, Heber “Bebe”, bandleón; Carneiro, Mauro, acordeón a piano, Moirones, Rivera. Fuente: El autor, 2018.

Claro que esto no es exclusivo de Prelorán ni de las tendencias más recientes. En su momento J. Rouch observó que, cuando en los comienzos del siglo XX, Flaherty proyectó sus imágenes para Nanook, “estaba inventando la observación participante (...) y la devolución” (ROUCH, 2003, p. 32). Y es a partir de estas experiencias que el mismo Rouch establece su propia estrategia para el uso del audiovisual en el trabajo de campo etnográfico. El principal argumento que está detrás de esta discusión tiene relación, según entiendo, con la capacidad de las personas protagonistas de proyectar un producto audiovisual sin tener experiencias previas en el asunto. ¿Cómo explicar a un/a posible protagonista la infinidad de recursos que los que dominan los medios audiovisuales disponen para resaltar, empoderar, y hasta “vender” un tipo de imagen, un concepto, un producto, un personaje? Aquí claramente podemos referenciar al llamado “video participativo”, derivado o influenciado entre otras referencias por las propuestas de Rouch⁴. En el video participativo conocido más comúnmente en las experiencias académicas, la premisa es hacer participar a las personas protagonistas de forma que sean ellas mismas quienes determinan el producto final. La experiencia llamada “VÍdeo nas Aldeias”, de las más importantes de Brasil, resulta un interesante referente de este tipo de proyectos “participativos”. Sin embargo, como Vailati observa, “la exigencia de un documental vuelto al activismo social, choca parcialmente con el tipo de experimentación que tiene que codificarse en padrones que puedan interesar a un público ya ampliamente influenciado por los padrones estéticos hegemónicos” (VAILATI, 2016, p. 65). Y son precisamente las cuestiones de formación sobre los recursos audiovisuales, las que piden ser atendidas de forma apropiada, en particular la instancia de montaje, que es la que menos es responsabilidad de las

4 Aunque no necesariamente alineados estrictamente, si es que tal dogmatismo fuera posible.

personas protagonistas en varios de los documentales que han surgido a partir de “Vídeo nas Aldeias” (BENTES, 2004). Lo que termina por colocar este tipo de experiencias, no solamente dentro de la antropología y la etnomusicología, sino principalmente dentro del cine, pues son cuestiones propias de lo audiovisual (como área de conocimiento y formación) las que parecen demandar mayor trabajo en la formación. Y en especial, como adelanté, en lo relacionado con el proceso de montaje, que en definitiva es el más particular de esa área; fotografiar, actuar, puesta en escena, etc., son dominios compartidos con otras disciplinas y con su propia cultura nativa: “las coreografías de sus danzas, los adornos, la gestualidad característica de diferentes actividades...” (CARELLI; GALLOIS, 1995), pero el montaje de las imágenes en un desarrollo temporal tal como es posible observarlo en la actualidad, si bien en diálogo con otras disciplinas (EISENSTEIN, 1999; MARCUS, 1995, p. 46), es particular del cine y su desarrollo histórico.

En mi caso, experimenté de presentar un primer corte con algunos de los protagonistas, y ciertamente surgieron solicitudes significativas de su parte. Por ejemplo, quienes asistieron a una proyección privada que realicé en la ciudad de Tacuarembó, pidieron modificar la selección de músicas que yo había realizado para contar resumidamente (en formato audiovisual claro) un evento musical en las afueras de esa ciudad. El argumento era que las músicas que yo seleccioné, eran más propias de Argentina, que de su propia región. Solicitaron entonces que eligiera alguna de las músicas compuestas por ellos mismos. Tal como lo trae la anterior cita de Sandroni, esta solicitud resulta un buen ejemplo de la “imagen sonora” que tienen de su propia música, pues evidencia que, al menos quienes participaron de la proyección del primer corte, estarían comprometidos con diferenciar la música que ellos hacen y sienten como propias de las que interpretan provenientes de otras regiones, que, si bien son de su gusto, ellos mismos no las reconocen como parte de su propia identidad regional.

3 Algunos antecedentes importantes

Comentaba anteriormente que el uso del registro audiovisual en una investigación no es algo reciente: las referencias se pueden remontar a los comienzos mismos del cine con la expedición de la Universidad de Cambridge al estrecho de Torres en 1898, o incluso antes con los experimentos de E. Muybridge en la década de 1870, considerados como antecedente directo del cine. Hay quienes afirman que las primeras filmaciones fueron de hecho etnológicas: producidas para descubrir, ver y entender las situaciones sociales (ABREU; GRUNVALD, 2016, p. 262). Pero ciertamente, en lo que refiere a la antropología, los experimentos del matrimonio de G. Bateson y M. Mead con sus trabajos fotográficos en Bali están entre los primeros en que los datos visuales constituyen el fundamento principal de una investigación etnográfica.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

Es a partir de Bateson y otros colegas que surgirá la conocida Escuela de Palo Alto⁵ y su modelo “polifónico” de la comunicación. Que deriva en los primeros antecedentes de la kinésica y la proxémica, o aún mas detalladamente el esquema propuesto por Schefflen para observar lo que hasta ese momento era común denominar por comunicación verbal y no verbal, esquema en el que se incluye a los objetos de estudio de las mencionadas disciplinas de la kinésica y la proxémica, entre otros elementos componentes de la comunicación (SCHEFFLEN *apud* WINKIN, 2005, p. 153). Con ellos, la utilización del audiovisual estuvo fuertemente justificada, pues eran los registros audiovisuales las principales fuentes utilizadas para el análisis y la obtención de conclusiones científicas.



Fotografía 2 – Leal Romero, Nery, bandoneón. Rivera. Fuente: El autor, 2018.

Ahora bien, debe tenerse en cuenta que estas cuestiones en general, y en particular las de la kinésica, están enfocadas principalmente en “una variedad de elementos del comportamiento corporal que se producen alrededor del habla” (BIRDWHISTELL *apud* WINKIN, 2005, p. 173), lo que resulta un antecedente importante a tener en cuenta para aplicar estas experiencias a los elementos corporales que pueden estar alrededor de la enseñanza de la música (como un posible ejemplo de lo que nos compete aquí⁶). De hecho, fue basándose en la metodología de estos estudiosos que Alan Lomax y sus colegas iniciaron macro y microanálisis de padrones de movimientos de danza (FELD, 2016,

⁵ El grupo de Palo Alto: G. Batesonm, Ray Birdwhistell, Henry Brosin, Frieda Fromm-Reichmann y Charles Hockett. (BIRDWHISTELL *apud* WINKIN, 2005, p. 173).

⁶ En los siguientes links pueden visualizarse cuestiones referentes a las posturas corporales de músicos entrevistados y editados en mi proyecto: <https://www.youtube.com/watch?v=CTE9qgBj6OA>; https://www.youtube.com/watch?v=O8S_x933ByU. Acceso en: 19 feb. 2024.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

p. 253), y así su llamado “proyecto cantométrico”. Proyecto también ambicioso, aunque fuertemente criticado en varios campos (SEEGER, 2008, p. 247).

En este marco, si bien afirmaciones sobre la importancia del audiovisual en la investigación etnomusicológica vienen siendo realizadas al menos desde de los tiempos de las experiencias de Mead y Bateson recién mencionadas, es posible observar que no es tan simple encontrar sistematizaciones respecto al uso del audiovisual en los estudios etnomusicológicos. Además del mencionado Lomax, Mantle Hood destaca algunos aspectos de la tecnología audiovisual para la etnomusicología, aunque también fuertemente criticados (FELD, 2016, p. 253-255). Zemp, en su artículo “Filming music and Looking at Music Films” (1988), aporta su visión en un momento histórico donde el sonido sincrónico todavía era relativamente reciente, y desde su experiencia como miembro de algunos comités de selección de películas. Más recientemente, encuentro un trabajo de Leonardo D’Amico (2015), en donde el autor, sugiere a Mantle Hood en su libro *The Ethnomusicologist* de 1971, como el primero en destacar la importancia metodológica de la documentación audiovisual como una herramienta de investigación en etnomusicología. Sin embargo, debe observarse que, al menos en América del Sur, la primera mención que encuentro es la de Mário de Andrade, quien promovía el uso de la cámara y sus posibles utilidades en su conocida “Missão de pesquisas folclóricas” de 1938 (ANDRADE, 1991). Mientras que en Uruguay, Lauro Ayestarán también anotaba esquemáticamente sus posibles utilidades en manuscritos y borradores en la década de 1950,⁷ y en sus últimos escritos sobre el candombe (1990), a lo que se suman las filmaciones que consiguió realizar de esas y otras prácticas folclóricas antes de su temprana muerte en 1966.

⁷ Ver Figura 2.

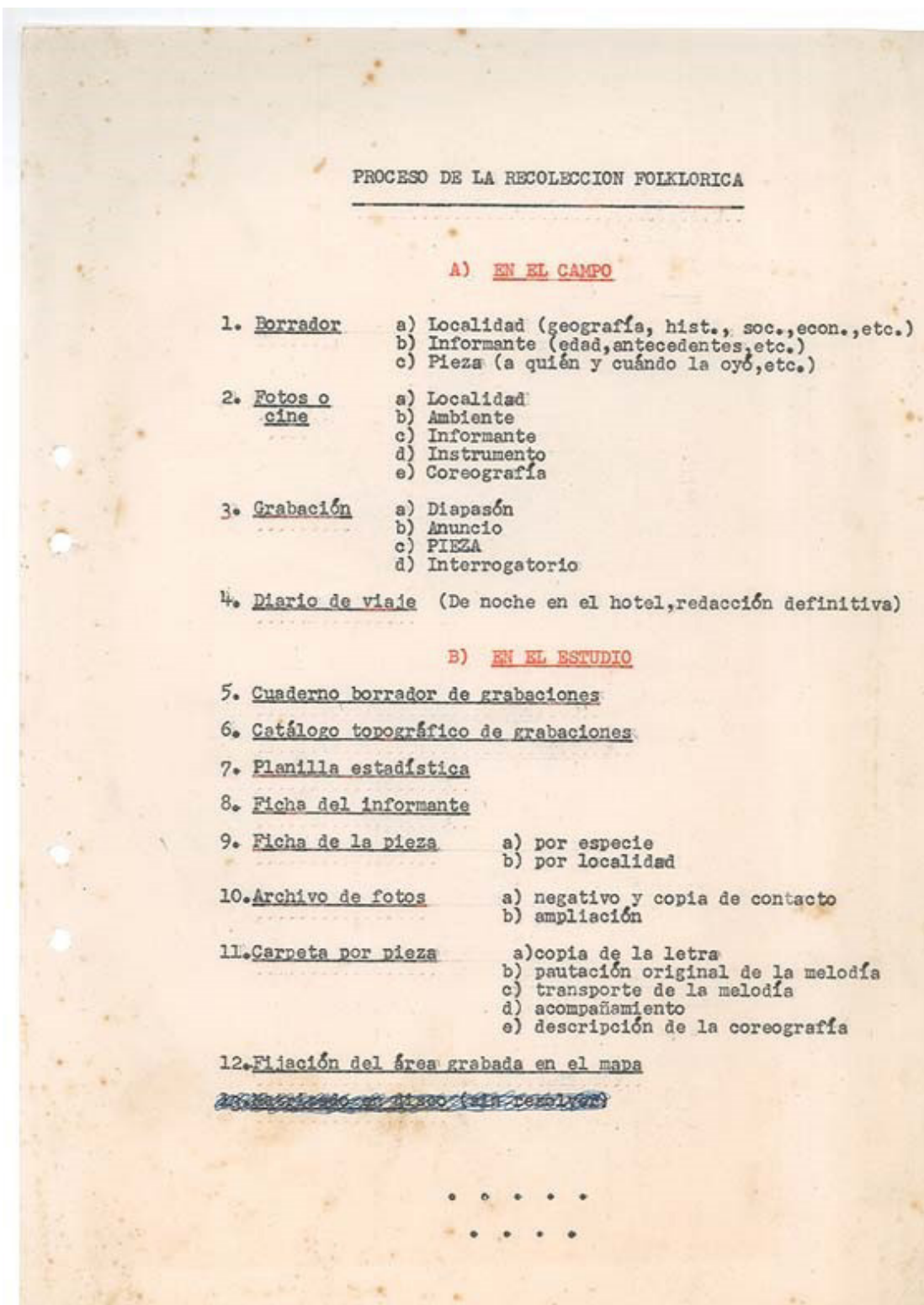


Figura 2 – Mecanografiado de Lauro Ayestarán “Proceso de la recolección folklórica”, guardado en la carpeta “Ensayo sobre la investigación folklórica” (s.f.). Fuente: Archivo Lauro Ayestarán / Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán. Cedida al autor en 2018.

Más allá de estas observaciones, es interesante como D'Amico argumenta sobre el conjunto de posturas, movimientos corporales, expresiones, gestos inherentes a la creación o interpretación musical, que la cámara ayudaría a registrar de forma complementaria, y hasta más apropiada, que el soporte escrito (D'AMICO, 2015, p. 2). Si bien puede resultar una redundancia respecto a lo que observaban los autores anteriormente mencionados, el trabajo parece aportar algunas particularidades del uso del audiovisual en una investigación etnomusicológica, pues sugiere algunas funciones diferenciadas. Y todas estas referencias en definitiva no hacen más que confirmar la importancia de continuar trabajando con audiovisual en nuestras investigaciones, a la vez que reflexionando críticamente sobre el asunto.

4 La construcción del objeto con la cámara

Sugería anteriormente que, sea con o sin cámara, el objeto de estudio nunca es el mismo con un investigador presente, que sin él. A este respecto, Bourdieu insiste en la importancia de la construcción del objeto en una investigación académica: “no quería tanto observar al observador en su particularidad, (...) como observar los efectos que produce sobre la observación, sobre la descripción de la cosa observada” (BOURDIEU, 1988, p. 67-68). Para reflexionar sobre este punto, voy a proponer algunas situaciones hipotéticas que podrían encontrarse en el trabajo de campo, en función de la mencionada experiencia sobre músicas folclóricas del noreste uruguayo.

Se parte de la premisa de que la presencia de la cámara, combinada con una adecuada estrategia, es potencialmente un motivador de ejecuciones musicales. Si bien sobre el final de este trabajo se mencionan algunas estrategias concretas de filmación, en lo que concierne al punto que pretendo tratar ahora, adelanto que esta adecuada estrategia refiere a la búsqueda de lo que estoy llamando “situaciones favorables”. Y esto refiere, en primer lugar, al conocimiento de quien dirige la filmación sobre el pasado y/o historia de la música de las personas protagonistas. O sea, debe ser una estrategia lo más informada posible de esa historia de la música en conjunción también con la presencia de la cámara. Y esto no solo porque el distanciamiento y la negación de la historia de las personas observadas es la crítica que, tomando a Fabian (2014) como uno de sus principales referentes, se viene realizando a la antropología desde la década de 1980, y en particular a lo que se ha llamado el cine observacional como representante (y hasta sinónimo) de la antropología visual (GRIMSHAW; RAVETZ, 2009, p. 114). Sino principalmente parafraseando a Cedar Viglietti cuando hablaba de la funcionalidad en el folclore, y decía sobre las características de las músicas folclóricas del Uruguay:

¿cómo podía un gaucho ser corajudo si alguien no hubiera de cantar su heroísmo al sonar de una criolla vihuela? Que por algo decía Homero

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

que los dioses disponen de los destinos humanos y deciden de la caída de los hombres, a fin de que las generaciones futuras puedan componer cantos (VIGLIETTI, 1968, p. 32).

La vihuela criolla representa el medio por el cual el heroísmo llega hasta “los gauchos” y se difunde a otros rincones. En este caso, “los gauchos” serían las personas con quienes he estado conversando durante el trabajo de campo mencionado; la presencia de la cámara pasa a ocupar entonces el lugar de la vihuela criolla, del medio. La presencia del medio aparece como una necesidad que estaría por detrás de las personas protagonistas. En particular, para componer cantos, con todo lo que esto puede significar.

Así, en un hipotético encuentro con músicos con quienes por distintos motivos no hemos tenido contacto con anterioridad, se podría esperar, o mas bien se podría buscar una forma de aproximación, en la que la persona tenga su propio interés en dejar registrado algo de sus dominios musicales. Pero claro que también hay que prever que esto puede no ser así en algunos casos. En el caso de que la persona no tenga este interés, queda la posibilidad de preguntar si hay interés en compartir su música y permitir hacer anotaciones con fines académicos. Sin embargo, ya ocurrió que algunos de los músicos reaccionaron con desconfianza respecto a los supuestos fines académicos de mis consultas, comparándolos con fines políticos. El músico entonces puede también no tener interés en este otro fin, lo que, por lo pronto, daría a entender que este desinterés no tendría que ver con la presencia de la cámara.

Por otro lado, la presencia de la cámara puede ser una garantía para las personas de que lo que sea registrado será una aproximación a la realidad mediada por esa misma cámara, y no mediada por el cuaderno de anotaciones de quien investiga con “fines académicos”. Sin embargo, aquí surge otra posible dificultad. Esto puede representar una responsabilidad para la persona que va a ser grabada si se preocupa al respecto de la calidad de su ejecución, o mismo de su discurso hablado (por ejemplo, por estar bajo efectos del consumo de alcohol). Sin llegar a casos de este tipo, mientras la negativa no sea total, siempre queda la opción de no grabar en ese momento, y de combinar para otro momento la posible grabación, mientras se va generando la confianza con la posible persona protagonista.

Incluso con un montón de variables que puedan surgir y que no sería posible preverlas y abarcarlas con anterioridad, obsérvese que mi premisa para aproximarme al fenómeno a través del medio audiovisual, se basa en la propia capacidad de la cámara en potenciar el foco de las personas protagonistas en el fenómeno documentado. En este caso, la construcción del objeto (que relacioné a lo que sugiere Bourdieu) se refiere entre otras cosas, a performances musicales que puedan ser ejemplos de las músicas folclóricas. En este sentido, que puedan ser grabadas, que no sea solo lo que las personas hablan de esas

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

músicas, o lo que uno pueda decir de ellas habiéndolas escuchado, sino también de las propias músicas siendo tocadas y registradas en situaciones favorables.



Fotografía 3 – Pereira Leites, Jesús, bandoneón. Puntas de Yaguarí-Lapuete, Rivera. Fuente: El autor, 2018⁸.

La hipótesis se basa entonces en que, incluso si las personas ya no tocan usualmente, con el pretexto de la filmación surge una motivación que puede hacer, a instrumentistas y otras personas involucradas, recrear condiciones favorables para nuevas performances y momentos de encuentro entre la música y sus protagonistas: intérpretes, compositoras/es, bailarinas/es, dueñas/os de “boliches”, público en general, etc. Inclusive, para generar confianza con la persona entrevistada, acostumbro adelantar la posibilidad de editar los posibles errores en las futuras utilizaciones de lo grabado. Esto suele generar más comodidad en las personas, que pueden olvidarse de la preocupación de tener que tocar y/o cantar (y hasta hablar) bien para la grabación, e intentar tocar bien porque la situación les es “favorable”. De esta forma, más allá de otras posibles estrategias que voy a presentar más adelante, lo importante a resaltar aquí es que la filmación tiene la posibilidad de convertirse en una “instancia favorable” para posibles protagonistas: una nueva instancia para tocar música, y así, el propio trabajo de campo construye también el objeto.

⁸ En el momento de la toma de la fotografía el músico está llamando a otro músico para que se sume a la grabación.

5 Algunas estrategias de abordaje audiovisual

Según MacDougall, sería satisfactorio pensar la antropología visual como una disciplina que ha evolucionado sistemáticamente, comenzando con algunas pinturas y dibujos en líneas (*line drawings*), incorporando fotografías en el siglo XIX, adicionando movimiento a su repertorio en el cambio de siglo, y luego madurando en uno de los dialectos o “discursos” aceptados de la antropología contemporánea (MACDOUGALL, 2006, p. 227). Aunque MacDougall reconoce que esta última etapa no necesariamente ha sido alcanzada, este planteamiento viene a resumir muy sucintamente un largo vínculo entre la antropología y la imagen visual⁹, que en el caso de las imágenes en movimiento se remonta al nacimiento mismo de las tecnologías para captarlas y proyectarlas.

Si en el momento actual es posible afirmar que la utilidad del uso de herramientas audiovisuales en investigaciones académicas ya no está en debate, sí lo está la naturaleza de esta utilidad. La clave principal parece sugerirla, una vez más, MacDougall:

el desafío sustancial para el pensamiento antropológico proviene no simplemente de ampliar su visión purista, sino en introducirse en sistemas comunicativos diferentes de la “antropología de las palabras”. En esto revive la cuestión histórica de qué hacer con lo visual (MACDOUGALL, 2006, p. 219).

O sea, siempre hay que tener presente que audiovisual y texto escrito son dominios diferentes, que generan – o pueden generar – cosas profundamente diferentes.

Y aquí surge una de las principales cuestiones a tener en cuenta a la hora de escribir sobre el material visual y la visión que desde la escritura podemos dar sobre el mismo. Qué hacer con lo visual tiene que ver fundamentalmente con la forma en que editamos el material, sea en el momento de filmar o sea en la isla de edición. Pues parto de la idea de que es posible “editar en cámara”, es decir, si quien dirige es también camarógrafo/a, o existe un entendimiento apropiado entre director/a y camarógrafo/a, al momento de filmar ya se están adelantando los cortes y recortes en lo filmado, algo que también viene siendo sugerido por el mencionado Rouch (1975; 2003).

Circunstancialmente, una breve contraposición que surge de algunos diálogos entre Bateson y Mead parece resumir a grandes rasgos dos posibles líneas de trabajo a seguir a la hora de conducir una investigación utilizando el audiovisual. “Bateson había querido conducir la investigación por medio de la filmación, pero Mead había querido filmar primero y analizar después” (MACDOUGALL, 2006, p. 224). En esta cita se diferencia la intención de Mead de poner la cámara fija en el trípode y dejarla grabando lo que ocurre

⁹ En el libro *Antropologia e Imagem* (2006), de Barbosa y Cunha, puede encontrarse una cronología similar a la que presenta MacDougall.

frente a ella, mientras que Bateson proponía grabar con la cámara en mano: “una extensión de los ojos”. Lógicamente habrá un montón de excepciones que no van a entrar dentro de esta división o que puede haber otras tantas estrategias que pertenezcan a ambas. Pero para lo que nos concierne en este momento entiendo que esta división será útil¹⁰. Por un lado, la cámara permanece inmóvil mientras los acontecimientos ocurren delante de ella, mientras que la otra línea busca que la cámara sea una extensión del propio investigador¹¹.

Tomando como referencia lo mencionado hasta ahora, la estrategia de filmación ha estado basada en primer lugar en generar confianza entre las personas protagonistas y el equipo de grabación, reducido en lo posible a una o pocas personas. Para generar esa confianza la referencia principal es la propuesta “participativa” de Rouch, particularmente en el nivel de la filmación. Pero debe estar claro que se trata de un tipo de participación que pocas veces aparece mencionado como propia de la “participación” propuesta por Rouch. Es decir, diferente de lo que comúnmente se llama “video participativo” en la antropología visual, lo que Rouch llama la “cámara participante” indica un alto grado de entrenamiento y habilidad que tanto quien opera la cámara como quien graba sonido deben tener para mantenerse atentos y reconocer la calidad de lo que están grabando, parando y retomando a partir de criterios que resultan casi como reflejos motores, y así tomar las decisiones que se hacen en el mismo campo, y proyectar posibles encadenamientos de lo filmado.

Rouch insiste en que los observadores trabajando con el grabador de sonido y de filmación, dejan de ser ellos mismos y actúan como “catalizadores” de los fenómenos grabados y por este motivo son “participantes” (ROUCH, 2003, p. 10; 40). Participación entonces de los observadores, que el autor menciona también como *cine-transé*, por el modo en que sugiere que los operadores, en un cierto estado de trance, graben el “trance real” de los otros (ROUCH, 2003, p. 99).

A estas premisas, le adicionaremos uno de los elementos que Bazin adelantara como una de las particularidades del neorrealismo, y de hecho muy emparentado con lo que propuso Rouch: esto es, que los realizadores audiovisuales actúen como filtros. Filtros que el biógrafo de Bazin lo conceptualizaba de la siguiente forma:

10 Si bien es muy parecido a la división “fly on the wall or fly on the soup”, la que se propone se entiende más apropiada para anotar diferencias significativas en el punto a tratar.

11 No es casualidad que esto está emparentado con los escritos pioneros de Vertov y su conocida propuesta de “Cine-ojo” (KinoPravda), y especialmente con mucho de lo que acontece en el cine a partir de la década de 1960 y las corrientes que han ido surgiendo desde entonces. Comenzando por el propio J. Rouch, que directamente tomaba a Vertov y Flaherty como principal antecedente de sus trabajos.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

Los camarógrafos neorrealistas se posicionan a si mismos por sobre la percepción cotidiana, no por medio de trucos técnicos o de manipulación de lo que se está fotografiando, sino simplemente por **la intensidad de su atención, la cual hace que ciertos detalles resalten**. Llegan a ser un filtro, sugiere Bazin, sin cambiar nada, sino dejando pasar una corriente constante de hechos provenientes de una particular frecuencia de luz (ANDREW *apud* GRIMSHAW, RAVETZ, 2009, p. 21-22, negritas del autor).

Como se observa, todo esto está relacionado con la creación misma del objeto de estudio ya mencionado: lo que resalta está en (o surge de) la interacción entre quienes registran y las personas protagonistas de los encuentros musicales.



Fotografía 4 – De izquierda a derecha: Dornelles, Miguel Angel, guitarra. Lavalleja, Salto. Ildo Silva, guitarra. Colonia Ytapebí, Salto. Dornelles, Elder, acordeón a piano. Pueblo Sequeira. Artigas. Fuente: El autor, 2018.

A continuación, llegará el trabajo de edición en el estudio, y con la edición la etapa que adiciona Rouch (y el mencionado Prelorán entre otros) que consiste en la ya famosa presentación del primer corte a las personas que fueron filmadas (ROUCH, 2003, p. 40). Esta será la estrategia para generar una segunda instancia de participación. En este caso, las personas protagonistas participan de la edición, haciendo sugerencias, indicaciones, comentarios, y se discute sobre la forma y las consecuencias de implementar las indicaciones y comentarios.

Con respecto a los recursos de edición, es importante observar que una de las características que relaciona la antropología visual con lo que se ha dado en llamar el cine observacional (incluso con las limitaciones que algunos discursos existentes sobre lo que

puede entenderse por cine observacional acarrear), se refiere a este proceso de edición. Resumidamente, parece que se intenta evitar cualquier artilugio en esta instancia de edición, con el objetivo de ser transparente y así “académicamente correctas/os”. Este posicionamiento sería una de las garantías de la exclusividad que históricamente se le ha asignado al cine observacional (GRIMSHAW; RAVETZ, 2009), de poseer la capacidad de acercar las experiencias de la realidad al público y trascender las fronteras culturales a través, entre otras cosas, de la ausencia de recursos de montaje, como, por ejemplo, las disruptivas yuxtaposiciones de tomas, generalmente asociadas a la escuela soviética de montaje o también llamadas “montaje intelectual” o “conceptual” de Eisenstein (1999). Sin embargo, debates recientes sobre montaje cuestionan estas posiciones y sostienen que los distintos recursos de montaje pueden obtener resultados similares en lo que refiere a estos objetivos: “montaje, tal como es entendido aquí, puede expandir nuestras posibilidades para la percepción transcultural solo por demoler los entendimientos del sentido común sobre la constitución del mundo” (SUHR; WILLERSLEV, 2013, p. 9). Esta posición de aprovechar recursos de edición también es compartida por nuestra propuesta. Lo sugeríamos cuando manejamos la posibilidad de editar lo filmado como un recurso para generar confianza en la persona filmada. La posición se reafirma cuando encontramos casos como el que Vailati comenta, hablando de su tentativa de crear una representación audiovisual de los performers de *isicathamiya*, un estilo de danza y canto creado por trabajadores migrantes en la época del *apartheid* en Sudáfrica:

en el plano lingüístico, la adopción de un estilo fundamentado sobre la cámara en mano y la total ausencia de efectos visuales fue percibida como una disminución de la fuerza sonora y visual de la *isicathamiya*. Si el objetivo del trabajo era estimular el debate social sobre un objeto, fue alcanzado. El documental, considerado positivamente en el nivel de la academia, sin embargo, no fue utilizado por los actores sociales como medio de reivindicación política (VAILATI, 2016, p. 73).

En nuestro caso consideramos que el debate social puede ser estimulado efectivamente utilizando apropiadamente recursos de edición, tanto dentro como fuera de la academia. Mientras que los recursos de edición pueden acercarse más a las propias inquietudes de las personas protagonistas, como puede observarse también en experiencias recientes como las de Ranocchiari y Giorgianni (2020).

En definitiva, estas estrategias pretenden alinearse también con propuestas como las de Ingold (2011; 2014), donde se pone en debate la propia noción de etnografía, para afirmar que tanto en campo como en la academia lo que hacemos es educación. Resumidamente, Ingold propone llamar de *correspondences* a los encuentros que buscan generar conocimiento, y en nuestro caso el encuentro se da a través de los dispositivos de grabación como medio de registro, algo que el propio Ingold también prevé en sus reflexiones (INGOLD, 2011; 2014). En línea con estas propuestas, otros autores están cambiando la

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

denominación de Antropología Visual para a Antropología Multimodal, un camino que también puede ser el de estas estrategias:

La Antropología Multimodal está también encapsulada dentro de los numerosos medios visuales, aurales, y táctiles que los antropólogos producen, postean, y comparten (...) estamos animados a comprometernos en diversos procesos de producción de conocimiento que usualmente desembocan en resultados múltiples (COLLINS; DURINGTON; GILL, 2017, p. 1).

Obsérvese también que MacDougall, en su búsqueda por separar la producción audiovisual antropológica del universo de la palabra, y trabajar en su propio lenguaje para producir así conocimiento antropológico, se termina alineando a las propuestas de Deleuze: “una película es en muchos aspectos una forma pre lingüística, bombardeándonos no con afirmaciones sino con objetos” (DELEUZE *apud* MACDOUGALL, 2006, p. 269); “nos permite volver a entrar en los espacios corporales de nuestras propias vidas y las de los otros (...) aprender cosas antes de entenderlas” (MACDOUGALL, 2006, p. 270). “Aprender cosas antes de entenderlas” nos termina relacionando con la función que el audiovisual podría cumplir en el aprendizaje y/o transmisión de dominios musicales.

Algo similar parece ocurrir con la cuestión de la construcción del objeto de estudio, que está claro que no es nada nuevo, pues ya Rouch lo venía proponiendo, y el mejor ejemplo parece ser el filme *Trou et Bitti* (1971), donde la filmación parece provocar el trance que no se estaba logrando antes de comenzar a grabar, según las propias declaraciones de Rouch. Sin haber sistematizado estrictamente sus propuestas, el trabajo escrito y audiovisual de Rouch viene siendo la principal referencia junto con MacDougall. Y, en definitiva, las estrategias que brevemente hemos intentado esbozar aquí para filmar y editar, son parte integral de una investigación en desarrollo. Aprendiendo a observar la música con la cámara, de formas análogas a como las personas protagonistas aprenden entre sí, la música y la filmación se convierten en sitios de intersección, y así de *correspondencia*, lo que enriquece mutuamente a ambas.

Por último, MacDougall además insiste en que el aporte del audiovisual debe ser pensado en proyectos a largo plazo, por lo que está claro que lo trabajado aquí es apenas un aporte más a esta reflexión: un antecedente escrito de algunas posibles estrategias en función del potencial del audiovisual. Es evidente que, lejos de agotar el tema, es posible y hasta necesario que los ejemplos y las conclusiones sean ampliadas y profundizadas, sea por otras/os investigadoras/es, o sea en posibles instancias futuras de continuidad de este proyecto.

FINANCIAMIENTO: Parte significativa del trabajo de campo mencionado fue realizada en el marco del desarrollo del Mestrado em Música e Sociedade de la Universidade Federal de Pernambuco, Brasil (por más referencias ver AROCENA, 2018), con apoyo de la CSIC UDELAR (Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República Oriental del Uruguay) en la modalidad de Iniciación a la investigación 2017, y apoyo de la CAP UDELAR en 2018 (Comisión Académica de Posgrado de la Universidad de la República Oriental del Uruguay).

FILMOGRAFÍA

Torou et Bitti: les tambours d'avant. 1971. Jean Rouch. CNRS. France. 10 mins.

REFERENCIAS

ABREU, Carolina; GRUNVALD, Vitor. Montagem, teatro antropológico e imagem dialética. In: BARBOSA, Andrea, CUNHA, Edgar T. da, SATICO, Rose, NOVAES, Sylvia Caiuby (org.) **A experiência da imagem na etnografia.** São Paulo: Terceiro Nome, 2016.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da música brasileira.** Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Vila Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

ARAÚJO, Samuel. From Neutrality to Praxis: The Shifting Politics of Ethnomusicology in the Contemporary World. **Muzikološki zbornik**, v. 44, n. 1, p. 13-30, 2008.

AROCENA, Fabián. **Trilha Típica e Folclórica:** Panorama da música de bandoneón e acordeón do nordeste uruguaio. 2018. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música e Sociedade), Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2018

AYESTARÁN, Lauro; AYESTARÁN, Alejandro; RODRIGUEZ DE AYESTARÁN, Flor de M. **El tamboril y la comparsa.** Montevideo: Arca Editorial S.R.L., 1990.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. **Antropologia e Imagem.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

BENTES, Ivana. Câmera muy verygood pra mim trabalhar. **Vídeo nas aldeias.** 2004. Disponible en: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php?c=11> Acceso en: abr. 2023.

BOURDIEU, Pierre. De la regla a las estrategias. In: BOURDIEU, Pierre. **Cosas Dichas.** Barcelona: Ed. Gedisa, p. 67-82, 1988.

CARELLI, Vincent; GALLOIS, Dominique. Vídeo e diálogo cultural: a experiência do vídeo nas aldeias. **Horizontes Antropológicos**, ano 1, n. 2, p. 61-72, jul./set. 1995.

COLLINS, Samuel, DURINGTON, Matthew and GILL, Harjant. Multimodality: An Invitation: Multimodal Anthropologies. **American Anthropologist**, v. 119, n. 1, p. 1-5, 2017.

> Estrategias para el abordaje audiovisual...

D'AMICO, Leonardo. La dimensión visual de la práctica instrumental: perspectivas teóricas, metodológicas y experiencias "fílmicas" de investigación. **TRANS-Revista Transcultural de Música**, v. 19, 2015.

EISENSTEIN, Sergei. **La forma del cine**. México D.F.: Siglo XXI editores, 1999.

FABIAN, Johanes. **Times and the Other**. How Anthropology makes its object. New York: Columbia Univ. Press. 2014.

GRIMSHAW, Anna; RAVETZ, Amanda. **Observational cinema**. Anthropology, film and the exploration of social life. Bloomington: Indiana University Press. 2009.

GIORGIANNI, Eugenio; RANOCCHIARI, Dario. Doing ethnographically grounded music videos. **Visual Ethnography**, v. 9, n. 1, p. 7-18. 2020.

HOFMAN, Ana. Maintaining the Distance, Othering the Subaltern: Rethinking Ethnomusicologists' Engagement in Advocacy and Social Justice. *In*: HARRISON, Klisala; MACKINLAY, Elizabeth; PETTAN, Svanibor. **Applied ethnomusicology: historical and contemporary approaches**. New Castle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

INGOLD, Tim. That's enough about ethnography!. **Hau: Journal of Ethnographic Theory** University of Aberdeen, v. 4, n. 1, p. 383-395, 2014.

INGOLD, Tim. **Being alive: essays on movement, knowledge and description**. New York: Taylor & Francis e-Library, 2011.

MACDOUGALL, David. **The corporeal image**. Film, ethnography, and the senses. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

MARCUS, George E. The Modernist Sensibility in Recent Ethnographic Writing and the Cinematic Metaphor of Montage. *In*: DEVERAUX, Leslie; HILLMAN, Roger. **Fields of Visions**. Essays on Films Studies, Visual Anthropology, and Photography. London, Los Angeles: University of California Press, p. 35-55, 1995.

MIGUEL, Ana Flavia; RANOCCHIARI, Darío; SARDO, Susana. Prácticas de investigación compartida en música. Tentativas y desafíos desde Portugal. **AIBR - Revista de Antropología Iberoamericana**, v. 15 n. 2, p. 357-382, 2020. Disponible en: <https://recyt.fecyt.es/index.php/AIBR/article/view/86187>. Acceso en: 30 jun. 2023.

PADRÓN FAVRE. Historia Cultural de las regiones. *In*: AROCENA, Felipe (coord.). **Regionalización cultural del Uruguay**. Montevideo: Universidad de la República Oriental del Uruguay. Dirección Nacional de Cultura/ Programa Viví Cultura, p. 79-129. 2011.

PINK, Sarah. **Doing Visual Ethnography: Images, Media, and Representation in Research**. London, Thousand Oaks (California), New Delhi: Sage Publications, 2007.

PRELORÁN, Jorge. **El cine etnobiográfico**. Edición electrónica: Universidad del Cine. 2013. Disponible en: <https://www.ucine.edu.ar/media/src/preloran.pdf> . Acceso en: 30 jun. 2023.

> Estratégias para el abordaje audiovisual...

ROUCH, Jean. **Ciné-Ethnography**. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2003.

SANDRONI, Carlos, O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: “devolução” de registros sonoros como imperativo científico. **Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**, Anais do II Encontro Nacional da ABET. Salvador: Contexto, p. 49-56. 2005.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SUHR, Christian; WILLERSLEV, Rane (edit.) **Transcultural Montage**. New York: Berghahn Books, 2013.

VAILATI, Alex; GODIO, Matias; RIAL, Carmen (orgs.). **Antropologia audiovisual na prática** [Recurso eletrônico] / 1. ed. Desterro, Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2016. Disponível em: http://www.academia.edu/30520525/Vailati_A._Godio_M._Rial_C._Eds._2016._Antropologia_Visual_na_Pratica._Florian%C3%B3polis_Cultura_e_Barb%C3%A1rie. Acesso em: 30 jun. 2023.

VIGLIETTI, Cédar. **Folklore musical del Uruguay**. Montevideo: Ediciones del nuevo mundo, 1968.

WINKIN, Ives (selec.) **La nueva comunicación**. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.

ZEMP, Hugo. Filming Music and Looking at Music Films. **Ethnomusicology**. v. 32, n 3, p. 393-427, 1988.

Submetido em: 11 jun. 2022

Aprovado em: 10 jul. 2023

Verificado por análise de similaridade do Turnitin



“Estratégias para el abordaje audiovisual de fenómenos folclóricos”, de autoria de Fabián Arocena, está licenciado sob CC BY 4.0.

