



TRANS 19 (2015)

DOSSIER: MÚSICA Y RELACIONES TRANSFRONTERIZAS (EL CASO TRÁS-OS-MONTES – ZAMORA)

Filmar la frontera:

Algunas reflexiones en torno al uso del medio audiovisual en la investigación etnomusicológica

Matías Isolabella (Universidad de Valladolid / Universidade do Minho) y Salvatore Rossano (- University of Melbourne / Universidad de Valladolid)

<p>Resumen El uso del medio audiovisual como herramienta de investigación está cobrando cada vez más relevancia en el ambiente académico y ofrece una válida alternativa a otros sistemas de representación más “tradicionales” como la escritura (Banks y Morphy 1997, Banks 2001, Pink 2006). Las aplicaciones del audiovisual abarcan un espectro disciplinar amplio y su uso integra diversas fases de la investigación: documentación, análisis, representación, educación, divulgación, etc. (van Leeuwen y Jewitt 2000, Pink 2007 [2001], Rose 2012, Pink 2012). En el presente artículo proponemos algunas reflexiones a partir de nuestra experiencia de uso del medio audiovisual en la frontera entre Zamora (España) y Trás-os-Montes (Portugal). A partir de la revisión crítica de los vídeos que hemos realizado, abordamos algunos de los principales debates en torno al uso del medio audiovisual como herramienta de investigación y representación etnográfica.</p>	<p>Abstract The use of audiovisual media as a research tool is gaining increasing importance in academic research and offers a valid alternative to other more “traditional” representations such as writing (Banks and Morphy 1997, Banks 2001, Pink 2006). Audiovisual applications cover a broad spectrum and integrate various phases of research: documentation, analysis, representation, education, outreach, etc. (van Leeuwen and Jewitt 2000, Pink 2007 [2001] Rose 2012, Pink 2012). In this paper we propose some reflections from our experience using the audiovisual medium in our research of the border between Zamora (Spain) and Trás-os-Montes (Portugal). From the critical review of the videos, we address some of the major debates surrounding the use of audiovisual media as a research tool and ethnographic representation.</p>
<p>Palabras clave Investigación Visual, Metodología, Ética, Trabajo de Campo, Frontera España-Portugal.</p>	<p>Keywords Visual Research, Methodology, Ethics, Fieldwork, Spain-Portugal Border</p>
<p>Fecha de recepción: octubre 2014 Fecha de aceptación: mayo 2015 Fecha de publicación: octubre 2015</p>	<p>Received: October 2014 Acceptance Date: May 2015 Release Date: October 2015</p>

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Filmar la frontera:

Algunas reflexiones en torno al uso del medio audiovisual en la investigación etnomusicológica

Matías Isolabella (Universidad de Valladolid / Universidade do Minho) y Salvatore Rossano (University of Melbourne / Universidad de Valladolid)

A partir del año 2008, fecha de nuestra incorporación en el programa de Doctorado en Musicología de la Universidad de Valladolid, nos hemos acercado al uso del medio audiovisual como herramienta complementaria de investigación. Esto, por una parte, fue consecuencia del perfil ya existente en el Departamento, donde destaca la numerosa producción de Enrique Cámara de Landa (cfr. videografía). Por otra parte, ha sido el resultado de un interés y una curiosidad personal que, al principio, abrazamos con una buena dosis de ingenuidad científica. En tanto aspirantes a investigadores, el vídeo representaba una herramienta que nos permitía trascender los confines tradicionales de la academia. Evadir el texto escrito, aunque fuera solo parcialmente, para producir materiales de mayor difusión era muy alentador. Documentar en vídeo lo que nos entusiasmaba y aún entusiasmo –los quehaceres musicales de las personas y sus experiencias– era para nosotros un medio de activismo cultural. Por supuesto, tardamos poco en tomar conciencia de los aspectos teórico metodológicos que subyacen a todo emprendimiento etnográfico / antropológico / etnomusicológico audiovisual.¹

El propósito del presente artículo es reconstruir de manera reflexiva nuestro paulatino proceso de aprendizaje –que como todo aprendizaje está aún incompleto– y reflexionar sobre la frontera también como metáfora de nuestro desarrollo como etnomusicólogos que graban vídeos.² A lo largo de estos años de filmaciones nos hemos enfrentado a numerosas fronteras. Por una parte, las que existen entre periodismo e investigación, entre documentación científica y creación audiovisual, entre realidad y ficción, entre diferentes estilos documentales, etc. Por otra parte, las que existen entre tradiciones musicales colindantes, como las de los actuales territorios de Zamora y Tras-os-Montes. Estas fronteras conceptuales, así como las fronteras arbitrarias que delimitan zonas geográficas, son al mismo tiempo espacios permeables y de separación³ (Donnan y Wilson 1998; Medina García 2006). Es su misma promiscuidad la que a veces determina y produce

¹ Para una introducción al uso del medio audiovisual en etnomusicología ver, entre otros, Elscheck 1989, el volumen dedicado a la etnomusicología visual de *The World of Music* que lo contiene (1989: 31-3) y el artículo de D'Amico en este mismo volumen.

² Desde la etnomusicología se ha debatido la pertinencia de referirse a este subcampo con el término de *Etnomusicología visual* o *Etnomusicología audiovisual*: si bien el elemento sonoro ya está presente en el nombre de la disciplina, algunos investigadores consideraron oportuno reforzarlo. Finalmente, se ha optado por nombrar al recientemente creado grupo de estudios del ICTM *Audiovisual Ethnomusicology*. Por lo que se refiere a nosotros, preferimos evitar atribuirnos títulos como el de “etnomusicólogos audiovisuales” porque nuestra prioridad, hasta ahora, ha sido siempre la investigación. De acuerdo con lo que escribían Baily (1989) y Elscheck (1989), para nosotros el vídeo es una herramienta más entre las que podemos utilizar en nuestro trabajo; una herramienta que tiene características propias que nos interesa explorar y aprender a utilizar cada vez mejor, pero que no es la única ni la más importante.

³ Los estudios sobre la frontera hispano-portuguesa son numerosos y parten de diversos enfoques disciplinarios (para una revisión bibliográfica ver, por ejemplo, Calderón Vásquez 2015). Citamos aquí a Domínguez (2010), que en su trabajo “Deconstrucción y articulación territorial de la frontera luso-andaluza” evidencia de forma sintética y bien articulada las particularidades de este territorio transfronterizo. Sus reflexiones bien se pueden aplicar a la zona considerada por este estudio: “La comprensión de lo que ocurre en los límites entre los Estados portugués y español comienza con la dialéctica en torno a los conceptos frontera y raya, pero también las connotaciones de la frontera seca y la húmeda, la poblada y la despoblada, la periférica y marginal, la desvertebrada y la articulada... añaden una extrema complejidad al proceso de comprensión de las dinámicas territoriales. Sin pretender agotar la complementariedad y diferencias entre ellas, la frontera luso-española fue construida durante siglos para que dos estados mirasen y vigilasen su territorialidad, creando una línea sobre el mapa, tierra o agua de nadie que no era posible traspasar sin los correspondientes beneplácitos... La frontera, como separación de pueblos, pasó a convertirse en raya, fácilmente traspasable para las comunidades de uno y otro lado de la frontera, que necesitaban complementar sus sistemas productivos y sociales en el espacio contiguo. En este contexto, la frontera fue causa de despoblamientos, enfrentamientos entre estados, desarticulación y desvertebración territorial, pero también una oportunidad obligada para las comunidades locales que fueron construyendo, a lo largo de siglos, una forma de vida peculiar, articulada en relaciones permitidas y prohibidas, en la vigilancia de la frontera durante el día y en el paso de la raya durante la noche”. (Domínguez 2010:300).

impulsos diferenciadores, de afirmación identitaria (Handler 1988; Sahlins 1989; Donnan y Wilson 1998). Así, como hemos observado y documentado durante el trabajo de campo, si por una parte los músicos no dudan en adquirir instrumentos contruidos por lutieres transfronterizos, por otra parte definen sus propias identidades y construyen instrumentos con características propias, como es el caso de la invención de la gaita mirandesa (Moreno Fernández 2008). Y si, por ejemplo, por una parte se intenta establecer de manera clara los límites entre realidad y ficción, por otra resulta evidente que estos límites son extremadamente permeables (Barbash et al. 1996; Godmilow y Shapiro 1997; Rouch y Feld 2003; Grau Rebollo 2005).

Trabajo de campo y grabación audiovisual: algunas dudas ético-metodológicas

Como es evidente en este dossier, el proyecto de investigación incluía la participación de académicos procedentes de diversas instituciones. Nuestra labor era principalmente documental: trabajo de campo, mapeado general de las actividades musicales “tradicionales” fronterizas y producción de documentos audiovisuales que fueran útiles al trabajo del resto del grupo o para la creación de un archivo. Pero antes de reflexionar sobre el uso de la herramienta audiovisual, hemos de hacer una pequeña digresión sobre el trabajo de campo. En nuestros proyectos de investigación doctoral,⁴ aplicamos de manera extensiva el método etnográfico privilegiando largas estancias, convencidos de la importancia de profundizar las relaciones/construcciones dialógicas con nuestros informantes (Clifford y Marcus 1986; Barz y Cooley 2008; Seeger 2008)⁵. Esto nos ha permitido usar el medio audiovisual de acuerdo con las indicaciones ético-metodológicas de nuestra disciplina, especialmente las que sugieren construir primero un vínculo, luego encauzar la investigación y, solo entonces, grabar (Rouch 2003 [1973]; Zemp 1990a). Pronto aprendimos que en proyectos de investigación “secundarios”, que cuentan con financiaciones limitadas y no contemplan dedicación exclusiva, respetar esas fases es más complicado.

Así, desde un principio, nos vimos obligados a investigar y grabar al mismo tiempo. En ese entonces, no conocíamos el trabajo de algunos de los referentes de la antropología visual, como David y Judith MacDougall, quienes proponen trascender los límites de la etnografía clásica para desarrollar una etnografía fílmica.⁶ Si bien los MacDougall suelen hacer un prolongado trabajo de campo antes de empezar a grabar, llevan la cámara consigo a todas partes para interpretar un rol concreto en la comunidad estudiada. En ocasiones, deciden grabar desde el primer día para que las imágenes transmitan esa frescura que tiene toda mirada ante lo nuevo (lo han hecho, por ejemplo, en *Tempus de Baristas* [1993]). En este sentido, los autores proponen que la película no se limite a trasladar al soporte audiovisual un conocimiento científico del que ya somos dueños por medio de la antropología escrita. Su aspiración es generar un tipo de conocimiento nuevo, que no se desarrolle a partir de palabras y frases, sino a partir de imágenes y secuencias (Barbash et al. 1996:372; MacDougall 1997).⁷ Es lo mismo que sugiere Feld al recordar que “different kinds of information are handled best in different types of media” (1976:300). Así, el medio audiovisual es

⁴ Matías Isolabella está investigando sobre la payada rioplatense (Argentina y Uruguay), Salvatore Rossano sobre la murga porteña (Argentina).

⁵ Somos conscientes de la polémica en torno al término informante; no obstante, lo consideramos útil para referirnos de manera general a los roles que se generan en el campo. La frontera entre investigador e informante es permeable, dialógica y compleja; los roles de investigador e informante son, en ocasiones, intercambiables. Algunos de los términos sustitutivos que se han propuestos –amigo, maestro, colaborador, interlocutor, etc.– no dan cuenta de esa complejidad y, sobre todo, no dan cuenta de la intencionalidad que está en la base del encuentro, del diálogo y de la construcción de significados: la de un investigador que busca responder a preguntas de carácter académico (Cámara de Landa 2012, Isolabella 2012).

⁶ “[...] ethnography itself can be conducted filmically -not in opposition to writing but neither then as an afterthought to it nor for mere record-making purposes; rather, in such a way that the films themselves embody all the interpretive complexity that ideally lies at the heart of anthropology” (Barbash et al. 1996: 371). O también: “I felt that the filming should be an inquiry leading to a structure, not a structure demonstrating the ideas I had started with. I wanted to find out what it was possible to learn about the school by filming it” (MacDougall 2006: 122). Para estas cuestiones ver también Baily 1989.

⁷ “Much that can be ‘said’ about these matters may be best said in the visual media” (MacDougall 1997: 287).

un instrumento privilegiado considerando el cambio de paradigma que diversos autores observan en el campo intelectual: tras el giro lingüístico, estamos presenciando un giro experiencial y visual (Pink 2007 [2001]).

Aquella necesidad de filmar desde el primer día no era compatible con el bagaje de enseñanzas éticas y metodológicas que acabábamos de recibir en nuestros estudios de posgrado y nos enfrentó a una primera frontera metafórica: ¿en qué se diferenciarán nuestras grabaciones de las que hace un periodista?⁸ El amplio territorio a cubrir, a menudo, nos forzaba a grabar entrevistas o interacciones con y entre personas que apenas conocíamos. ¿De qué manera nuestros primeros vídeos, por ejemplo el de la Romería de la Virgen de la Luz (Rossano y Isolabella 2012),⁹ revelan que han sido rodados por investigadores? Probablemente ninguna: su limitada calidad técnica denota su no pertenencia al profesionalismo audiovisual y su contenido es bastante superficial, como puede ser el de un normal reportaje periodístico televisivo. Nuestra escasa familiaridad con el entorno no favoreció el reconocimiento de elementos visuales especialmente significativos, ni la filmación de interacciones reveladoras entre actores sociales. Tal vez influye la dificultad de expresar conceptos científicos en estructuras audiovisuales breves —excluyendo los fragmentos audiovisuales con fines analíticos explícitos (entre otros: Rouget 1965; Kubik 1965 y 1972; Arom 1976; Stone 1978; Carpitella 1979; Carpitella 1986; Zemp 1989, 1990b y 1991; Cámara de Landa 2006a y 2006b; Adamo 2010). O tal vez, como explicábamos más arriba, aún no estamos preparados para imaginar una científicidad visual desligada de palabras y frases que persigue objetivos diferentes. Entonces la pregunta que nos hicimos fue: ¿Cómo reconocer científicidad en un material audiovisual? ¿Es suficiente la intencionalidad? ¿De qué manera cambia el valor que se le otorga a una grabación audiovisual en las sociedades contemporáneas, donde la mediatización de lo cotidiano es masiva? En la Figura 1 se puede apreciar un fotograma de la grabación que hicimos en el carnaval de Podence (2010). Uno de nosotros grababa desde el balcón de una casa, el otro estaba en el medio de toda la gente que, cámara en mano, inmortalizaba el evento: ¿en qué difiere nuestra grabación de la de cualquier otro participante?



Figura 1

⁸ Excluyendo la grabación completa de performances o rituales con fines documentales.

⁹ Accesible online: <https://vimeo.com/36468326> Volveremos sobre este vídeo más adelante.

Se trata de preguntas que siguen al centro del debate académico (Barbash y Taylor 1997; Banks 2001; Pink 2007 [2001]). El reconocimiento de cientificidad en el medio audiovisual es un tema controvertido. Pink, de acuerdo con otros autores (Edwards 1992; Becker 1995), afirma que no hay manera de distinguir el ámbito de producción de una imagen: es imposible discernir si una foto o un vídeo son de carácter *amateur*, artístico, etnográfico o periodístico ya que puede pertenecer contemporáneamente a todas estas categorías. La autora señala que el carácter etnográfico de una imagen no es intrínseco a la misma, sino que es determinado por un valor interpretativo atribuido desde fuera (Pink 2007 [2001]: 66 y ss.).¹⁰ En esta misma línea se expresa Grau Rebollo (2005) cuando defiende que cualquier vídeo es analizable con paradigmas antropológicos, aunque el autor distingue entre producciones disciplinarias –vídeos creados sobre una base epistemológica académica– y no disciplinarias –vídeos creados con intenciones comerciales–. Pero estas bases epistemológicas, ¿son inmediatamente reconocibles en el audiovisual o, una vez más, forman parte de los discursos que rodean su existencia? John Baily sostiene que la cientificidad es reconocible en el pensamiento que subyace a la edición del filme (1989).¹¹ Leonardo D’Amico parece estar de acuerdo y reconoce tres “escuelas” de cine etnomusicológico -CNRS (Paris), IWF (Göttingen) y NFTS (Londres)- donde cada una persigue un concepto de cientificidad audiovisual diferente (D’Amico 2012). Efectivamente, las bases epistemológicas pueden ser reconocibles en el estilo del filme, pero no sin ambigüedades: la voz en off, por ejemplo, es rechazada por quienes la siguen considerando autoritativa y colonialista; sin embargo, para otros, se convierte en expresión de reflexividad y subjetividad del *filmmaker*/investigador (Barbash y Taylor 1997, Staiti en prensa¹²). D’Amico, además, razona de manera análoga a Grau Rebollo y Baily al distinguir entre películas etnomusicológicas y películas de interés etnomusicológico. Entre estas últimas se puede incluir, por ejemplo, *Whose is this song?* (Peeva 2003). Se trata de un film extremadamente interesante que pone en primer plano cuestiones cruciales para la etnomusicología, como la relación entre música, nacionalismo e identidad; la película de Peeva bien podría haber sido obra académica. ¿Cómo saber si la autora parte de presupuestos teóricos científicos o artísticos?

Al hilo de estas reflexiones resulta evidente que la frontera entre ciencia y arte puede llegar a ser extremadamente borrosa. Algunos autores señalan que se trata de una dicotomía superada y proponen representaciones antropológicas basadas en la práctica artística (MacDougall 1998; Grimshaw y Ravetz 2005). Otros, a pesar de reconocer las virtudes del medio audiovisual, se interrogan sobre la cualidad del conocimiento que produce: “¿es antropológicamente informado o emocionalmente empático?” (Staiti en prensa). Las principales críticas apuntan a la imposibilidad del medio audiovisual para comunicar las mismas experiencias sensoriales o emotivas de sus protagonistas: “It does not transmit what people on one side of the screen experience to those on the other” (Pink 2006: 53). Tampoco lo hace una etnografía escrita, entonces ¿por qué pretender que lo haga el audiovisual? Afirmar que el medio audiovisual permite evocar lo experiencial de una manera diferente a la escritura no implica necesariamente afirmar que lo traduce exactamente. Probablemente ninguna representación sustituye a la experiencia real: difícilmente podremos sentir exactamente lo que siente otro. No obstante, no todo vale y es necesario establecer límites:

¹⁰ “It is impossible to measure the ethnographicness of an image in terms of its form, content or potential as an observational document, visual record or piece of data. Instead, the ethnographicness of any image or representation is contingent on how it is situated, interpreted and used to invoke meanings and knowledge that are of ethnographic interest” (Pink 2007 [2001]: 23).

¹¹ “[...] the way the film is edited embodies the ethnomusicological analysis. There is an argument but it is covert and lies in the choice of scenes the filmmaker selects from the rushes, and the order in which they are put together. It is this thinking, the conceptual scheme ‘behind the film’, which I believe distinguishes the ‘ethnomusicological film’ from the ‘documentary film about music’ made by a filmmaker with no special training in or knowledge of ethnomusicology” (Baily 1989:16).

¹² Se trata del texto presentado en el Congreso MusiCam 2015 (ver más adelante) y que será publicado en las actas. El autor elabora reflexiones metodológicas extrapoladas de su investigación y que en parte fueron publicadas en Staiti 2013.

¿hasta qué punto estamos dispuestos a aceptar la subjetividad del investigador y del espectador? Desde luego, se trata de fronteras ambiguas; la delineación de sus confines produce tensiones entre diversos fundamentos epistemológicos y dificulta posicionamientos ampliamente compartidos. Entre las soluciones propuestas, algunos autores sugieren integrar audiovisual y texto en un formato hipermedia que favorezca fruiciones no lineares o que reflexione sobre la interacción entre lo visual y otros sentidos (MacDougall 1999; Lange 2001; Pink 2006; Pink 2007 [2001]). Sin embargo, a pesar de sus cualidades específicas, el hipermedia se enfrenta a los mismos límites que tienen otros medios de representación: no permite traducir exactamente lo experiencial.¹³ La reflexión en torno a este tipo de cuestiones estará seguramente entre los objetivos del recientemente creado grupo de estudios en *Audiovisual Ethnomusicology* del *International Council for Traditional Music* (ICTM). De hecho, ya surgieron discusiones durante la celebración del Congreso Internacional previo a su creación, hospedado en el mes de noviembre de 2014 por la Universidad de Valladolid.¹⁴ Por una parte, se ha cuestionado la cientificidad de algunas películas por proponer un estilo marcadamente subjetivo y evocador del marco experiencial. Por otra parte, se ha propuesto que uno de los objetivos del grupo de estudios fuera legitimar el documental etnomusicológico como publicación científica,¹⁵ lo cual obligaría a definir algunas de las ambigüedades mencionadas. Esto último sería un logro enorme, ya que impulsaría la creación de audiovisuales etnomusicológicos y la reflexión en torno a sus problemáticas.

Volviendo al vídeo de la Romería: a posteriori comprendimos que es el relato de la leyenda –con sus palabras y sus frases– lo que le otorga cierto interés. El diálogo con Lázaro Mondragão Martins y Felismina Fernandes, que surgió de manera espontánea y en parte facilitado por la presencia de la cámara,¹⁶ nos permitió acceder a algunos conceptos de frontera que se manejan en esa zona. Como señalábamos más arriba, la Romería de la Virgen de la Luz se lleva a cabo entre los pueblos de Constantim (Portugal) y Moveros (España). El santuario de la Virgen se sitúa hoy en la “raya seca” entre los dos países, del lado portugués. La leyenda cuenta que antes de situarse allí se construyó dos veces, la primera en la frontera, la segunda del lado español. Ambas veces la ermita apareció derrumbada al día siguiente, señalando la inconformidad de la Virgen con su ubicación. El culto de esta Virgen, aparecida a un alitano¹⁷ perdido en la búsqueda de su amante portuguesa, es altamente simbólico. Nacido en el límite geográfico, marca también una frontera invisible, enfatizando la diferencia entre quienes son los “elegidos” por la Virgen y quienes no.

Todos los años, cuando llega la festividad del titular del santuario, el pueblo elegido renueva su derecho de propiedad sobre los bienes materiales y espirituales de la imagen religiosa. Su protagonismo en la organización y celebración de la fiesta recuerda a todos los presentes, incluidos los excluidos, quienes han sido los escogidos por la providencia divina.

El ritual confiere una dimensión de realidad a la acción del pueblo piadoso que ha visto así recompensada su fidelidad. La naturaleza de los actos que se celebran ese día señalan simbólicamente las diferencias entre unos y otros (Rivas 1994:43).

¹³ Todos estas reflexiones sobre la representación de la realidad tienen que ver con discusiones científicas y filosóficas mucho más amplias. En este sentido nos viene a la memoria la alegoría del cartógrafo de Borges que Enrique Cámara suele utilizar en sus clases (Borges 1960).

¹⁴ Para una reseña del congreso ver Isolabella 2015. Las actas del congreso están en fase de edición.

¹⁵ No se trata de un detalle menor; su repercusión sería enorme tanto desde un punto de vista teórico-metodológico como práctico, sobre todo si se tiene en cuenta la presión de la academia en lo que se refiere a publicaciones y el tiempo necesario para llevar a cabo las tres fases de toda película: preproducción – producción – postproducción.

¹⁶ Diversos autores han reflexionado sobre cómo la cámara puede ser instrumento que facilita la interacción entre investigador e informantes (entre otros: Pink 2007 [2001]: 72 y ss.).

¹⁷ Habitante de la Comarca de Aliste, Provincia de Zamora.

Los entrevistados relatan sobre el mito, evidenciando las diferencias entre la actual Romería y la de los tiempos anteriores a la caída de las fronteras políticas. Antes, por ejemplo, existían dos ferias, una para cada país, y el intercambio comercial era estrictamente controlado por las guardias. Ahora, al ser “todos uno”, como afirma Felizmina, el mercado es único y el ritual se desarrolla en un clima de comunión e intercambio. Sin embargo el mismo recorrido de la procesión remarca la pertenencia territorial de la Virgen, la cual, antes de volver al pueblo, como dice la anciana señora, se asoma al lado español, le da despedida “y sigue *pra aca*”. En definitiva, para nuestros objetivos, el vídeo adquiere valor a pesar de sus imprecisiones y limitaciones técnicas, pero lo valioso en él no es ni lo visual ni lo experiencial, sino lo verbal.

Grabaciones multiusos: documentar, analizar, representar, educar y divulgar

El breve vídeo de la Romería se inserta en una tendencia observable en la etnomusicología visual: la presentación de una investigación mediante vídeos de corta duración (de uno a diez minutos).¹⁸ En estos, se introduce un instrumento, un ritual, un repertorio, un músico, etc., sin profundizar en el tema abordado pero estimulando curiosidad en torno al mismo. El formato se adapta muy bien a su fruición en Internet y está siendo utilizado por diversas instituciones internacionales.¹⁹ Durante el proyecto hemos realizado varios cortometrajes con este propósito, a los que se suman las grabaciones audio y los documentos fotográficos (sobre el uso de vídeos breves ver también Pink 2007 [2001]: 180 y ss.).

La idea de elaborar diversos audiovisuales a partir de un mismo material ha madurado durante los viajes de campo y responde a diversas razones: reciprocidad inmediata con los protagonistas, uso de los vídeos con fines analíticos por parte de otros integrantes del proyecto (Cámara y Peñalba en este volumen), documentación para archivos, edición de una película, elaboración de informes anuales a la institución financiadora, presentaciones en congresos, etc. La utilización de un mismo material audiovisual para cumplir propósitos variados es una cuestión que ha suscitado interés en el ambiente académico.²⁰ Timothy Asch, por ejemplo, sugiere que es posible obtener materiales versátiles si se toma la precaución de hacer grabaciones diversificadas: “...by leaving the camera running for long interrupted periods, [...] the addition of few distant shots and some cut aways, as well as few rolls of film related to a script [...]” (Asch 1988: 4). Lo mismo opina Staiti al sugerir el uso de tres cámaras, cuando es posible en términos económicos y éticos: dos dedicadas a la documentación del evento y una para recopilar situaciones contextuales. Esto permite crear cuatro ediciones diferentes: documentación para archivo, materiales para la edición de una o varias películas, una edición del evento filmado para el archivo y una edición del evento filmado para entregar a los protagonistas involucrados (Staiti en prensa). El autor se refiere especialmente a situaciones rituales, performativas y a entrevistas programadas, situaciones en las que prefiere no ocultar, o minimizar, los mecanismos de la representación (siempre en el respeto de los presupuestos ético-metodológicos de la disciplina).

¹⁸ No nos referimos exclusivamente al “etnoclip” o módulo audiovisual de antropología musical propuesto por Xavier Bellenger, quien lo plantea como una alternativa a los documentales televisivos. El antropólogo francés ha producido numerosos cortometrajes breves sin voz narrante que, según él mismo explica en sus charlas y conferencias de difusión del proyecto, no son “documentales ni reportajes, sino registros de tradiciones puestos en imágenes y sonido que poseen varios niveles de lectura. Los etnoclips pueden ser vistos tanto por niños como por especialistas” (<https://carmenguarini.wordpress.com/debates/> y D’Amico 2012:150-151).

¹⁹ Algunos ejemplos: LEAV de Milán <http://www.leav.unimi.it/eng/about.html>; la página de la asociación cultural Ethnodoc, que recopila noticias y recursos online <http://www.visualanthropology.net>; o la página del Granada Centre for Visual Anthropology de Manchester <http://granadacentre.co.uk/portfolio/>

²⁰ La inquietud por optimizar las grabaciones de campo y el uso del audiovisual con fines documentales, analíticos, educativos y divulgativos ha sido un tema recurrente en el congreso MusiCam 2015 (Oliveira en prensa, Mercado en prensa, Poulakis en prensa, Cámara de Landa en prensa).

Barbash y Taylor son menos optimistas al respecto (aunque tal vez se refieran al uso de una sola cámara por parte del investigador) y opinan que las grabaciones de campo son, por definición, no selectivas y no estructuradas: según ellos, en contextos de investigación la cámara es utilizada como una herramienta imparcial cuyo objetivo es favorecer análisis futuros (1997: 77-78). Por una parte, estamos de acuerdo en que es difícil conseguir materiales tan versátiles (sobre todo si se trabaja solo), aunque depende también del estilo de documental que se persiga. No obstante, como señalaron diversos autores, para la documentación de contextos rituales o *performances* musicales es preferible utilizar dos o más cámaras. Por otra parte, no estamos de acuerdo sobre la búsqueda de imparcialidad que mencionan Barbash y Taylor (criticada también en Pink 2007 [2001]). En ámbito etnomusicológico, esta búsqueda ha sido seguramente prioritaria en determinados estilos científicos audiovisuales, como el del *Institut für den Wissenschaftlichen Film* (IWF) de Göttingen, utilizado también en Italia por Carpitella en la serie *Musica e Identità Video* (MIV) (Carpitella 1990 y 1991; D'Amico 2012), pero no creemos que pueda generalizarse a toda producción etnomusicológica, donde el estudio de la música en tanto componente de la vida cultural y social del hombre se ha consolidado hace varias décadas (Merriam 1964 y Blacking 1973). Más aún después de los cambios introducidos por el postmodernismo, la *new ethography*, la crisis de la representación, la reflexividad, la influencia de la fenomenología, etc.²¹ Seguramente la documentación musical requiere un tratamiento especial, cuyas normas fueron señaladas por diversos autores (entre otros: Zemp 1988 y, recientemente, Staiti en prensa). Sin embargo, los etnomusicólogos no nos limitamos al estudio de la interpretación musical y de la música en tanto texto, sino también de los rituales; los procesos compositivos e interpretativos; la *performance* y la relación entre músicos, bailarines y público; la transmisión de los conocimientos; la espectacularización de las tradiciones; las vivencias; etc.

El lenguaje audiovisual puede contribuir a la representación de algunos aspectos experienciales del quehacer musical, lo cual no significa que sea el único medio, o el mejor, para conseguirlo. No nos convence el establecimiento de un paralelismo directo entre estilo documental y científicidad, o entre un estilo documental y eventuales dicotomías ficción/no-ficción. El discurso científico ha desenmascarado los mecanismos de representación de la realidad y sigue reflexionado sobre sus límites; afirmar que el uso de un estilo observacional implica necesariamente una búsqueda de objetividad nos parece excesivo. Es posible que en una película consideremos útil integrar escenas pertenecientes a diversos estilos, o que en el marco de una investigación publiquemos documentos de diverso tipo: algunos observacionales, otros impresionistas, otros reflexivos, otros escritos, otros sonoros, etc. ¿Por qué autolimitarse? Lo importante es justificar cada decisión tomada y relacionarla con el debate científico. En este sentido consideramos imprescindible acompañar el documento audiovisual con un escrito que lo contextualice, como también sugiere Baily (1980). Pink no parece estar convencida de esta solución, al considerar que no todos los espectadores de la película leerán el texto que la acompaña y explica sus mecanismos de representación. Para resolver el problema propone el uso del hipermedia, donde texto y audiovisual se integran de manera interactiva y dinámica (Pink 2007 [2001], Pink 2006). Si bien el hipermedia es una herramienta interesante y ofrece muchas posibilidades, nos parece una simplificación excesiva considerar su uso como garantía de que todo usuario leerá toda la información contenida y la comprenderá de la manera que nosotros queremos que la comprenda. Nuestro trabajo consiste en ser todo lo rigurosos que podamos, estar actualizados con el discurso científico y producir representaciones científicamente informadas,

²¹ El rechazo a la pretenciosa objetividad de toda investigación social, y por extensión a la objetividad del medio audiovisual como herramienta de investigación, ha sido abordado de manera extensiva (cfr. entre otros: Clifford y Marcus 1986, Banks 2001, Pink 2007 [2001], Barz y Cooley 2008). Para la etnomusicología audiovisual, además de algunos de los autores citados, ver Titon 1992 y Dornfeld 1992.

pero no podemos saber con certeza si el usuario de la obra la verá (o leerá) en profundidad. En los títulos iniciales de una película se puede avisar al espectador que para comprender nuestros objetivos, metodología y aparato teórico que subyace a lo que están por ver, es necesario leer el texto que la acompaña. Es nuestra responsabilidad favorecer el acceso al texto y explicitar nuestras razones, pero no deberíamos limitar nuestras posibilidades comunicativas por miedo de ser malentendidos (insistimos: siempre y cuando se respeten los presupuestos éticos-metodológicos). Quien realmente esté interesado, podrá aproximarse a nuestra investigación accediendo a la totalidad de la obra producida.

Volviendo al uso de grabaciones polivalentes, durante el trabajo de campo hemos comprobado lo difícil que es integrar necesidades a veces contrapuestas.²² Es cierto que a veces la fiebre de la documentación se apodera del investigador y lo lleva a querer documentar todo de manera rigurosa, pero sería conveniente hacerlo teniendo en mente diversas finalidades, en línea con lo que sugieren Asch (1988) y Staiti (en prensa), entre otros. En particular, el método propuesto por Staiti nos parece ideal, aunque no siempre realizable –sobre todo si se trabaja solo– por cuestiones económicas y de tiempo, tanto en fase de producción como de postproducción. En nuestro caso, la dificultad más grande tiene que ver con la insuficiente familiaridad que tenemos con el medio audiovisual y, sobre todo, con la dificultad de crear estructuras narrativas de larga duración. El problema no es tanto compatibilizar grabaciones de diverso tipo, sino desarrollar la habilidad de imaginar una posible edición final mientras estamos en el campo; tener la capacidad de filmar aquellos elementos útiles para el montaje de una hipotética secuencia. Se trata de aquella labor de síntesis que señalan diversos autores (MacDougall 1998; Staiti en prensa): la mayor diferencia entre trabajo de campo y filme etnográfico es que en el primero la interpretación de los datos puede ser posterior a su recogida, mientras que en el segundo coinciden. Tal vez la mejor manera sea volver al campo con el objetivo de rodar un documental: en este caso la prioridad sería grabar en función de la película que queremos hacer, liberados así de las tareas de documentación ya realizadas a lo largo de la investigación.

Otra manera de resolver el problema es la colaboración entre *filmmakers* e investigadores. Se ha escrito mucho al respecto, sopesando los pros y los contras de dicha colaboración (entre otros: Rouch y Feld 2003; Zemp 1988; Barbash et al. 1996; Barbash y Taylor 1997; Pink 2007 [2001]; Staiti en prensa). Por el momento no consideramos oportuno entrar en el debate ya que, hasta la fecha, no tuvimos la oportunidad de colaborar con profesionales del mundo audiovisual. Sin embargo, justamente porque no siempre es posible dicha colaboración, consideramos interesante explorar la posibilidad de mejorar paulatinamente nuestras aptitudes y ser relativamente autónomos.

Grabando y editando: algunos datos sobre nuestra experiencia

El paso siguiente en la investigación con audiovisuales es la edición de las grabaciones en bruto, ya sea que se persigan fines documentales, como analíticos, divulgativos o educativos. Muchos autores se han referido a la importancia de la edición: como vimos, es sobre todo en esta fase donde se plasma la intencionalidad del investigador (Zemp 1988; Baily 1989; Barbash y Taylor 1997; Staiti en prensa). Una vez más, no vamos a entrar en el debate acerca de la colaboración con profesionales del sector, ya que diversos autores han abordado este asunto a partir de su propia experiencia personal (además de la bibliografía citada ver D'Amico 2007; y D'Amico en prensa). A

²² Creemos que esta dificultad se debe, en parte, a las características del proyecto de investigación mencionadas más arriba; la eventual continuación de la investigación en la zona fronteriza nos permitirá avanzar en este sentido.

continuación, entonces, proponemos algunas reflexiones prácticas sobre nuestra experiencia de grabación y edición.

Si bien consideramos que es posible llevar a cabo una buena documentación audiovisual utilizando casi exclusivamente una sola cámara de vídeo, cuando ha sido posible hemos optado por grabaciones multicámara. La presencia de varias cámaras nos ha ayudado a organizar el trabajo en situaciones no repetibles (*performances* en contextos rituales, interacciones entre protagonistas, etc.). Generalmente una cámara se ocupaba de la toma de planos medios y largos y otra se concentraba en los detalles y en el registro de situaciones imprevisibles. Este es un aspecto muy importante, ya que, como han señalado diversos autores, de lo imprevisible y no programado suelen surgir las situaciones más interesantes (Baily 1989). En realidad, la mayoría de nuestras grabaciones fueron “no programadas”: teníamos cita con músicos y constructores, quienes sabían que íbamos a grabar pero, en la medida de lo posible, preferíamos que la situación se desarrollara de manera dialógica, sin imponer nuestra visión o preocuparnos demasiado por tecnicismos. Este mismo enfoque lo aplicamos en nuestras investigaciones doctorales, donde preferimos que la grabación responda antes a los aspectos experienciales y dialógicos de nuestra presencia en el campo que a cuestiones técnicas o estéticas. La ventaja que tenemos respecto a un *filmmaker*, es que podemos utilizar el medio audiovisual sin la presión de obtener resultados de calidad en base a los estándares de producción profesional; no obstante, de acuerdo con lo que afirmaba Zemp (1988), la técnica y la estética no han de ser ignoradas.²³

A lo largo de estos años hemos realizado diversos cortos documentales que han tenido la función de introducir las diversas problemáticas investigadas, como el concepto mismo de frontera o la actividad de músicos y *luthiers* del área considerada. Estos materiales integran un *corpus* mucho más amplio de documentos visuales que han sido estructurados en vídeos de diverso formato. Algunos de estos vídeos han sido editados durante la fase de investigación, como si se tratara de apuntes visuales o pequeños tráiler de los avances del proyecto, presentando temáticas o protagonistas de las tradiciones musicales examinadas. Otros han sido editados una vez terminado el proyecto y han sido utilizados como ejemplos en conferencias y clases o para su conservación en archivo. Los vídeos, de diversa duración, se articulan en un estilo formal unitario: el objetivo es presentar un concepto o un personaje en pocos minutos, procurando respetar la unidad de espacio, tiempo y acción y utilizando la voz de los informantes para introducir algunos conceptos, con el objetivo de evitar los comentarios *en off*. En algunas ocasiones hemos recurrido a breves títulos para orientar al espectador y ayudarlo a entender lo que se está observando.

Los vídeos más estructurados han sido rodados con uno de nuestros informantes principales, Ángelo Arribas, músico y *luthier* de Trás-os-Montes. Su personalidad extrovertida, afable y directa nos ha ayudado a conseguir grabaciones muy intensas y, al mismo tiempo, ha favorecido algunas reflexiones sobre los mecanismos de representación. Por ejemplo, en la realización de un vídeo que lo ve tocando la gaita mirando los arribes del Duero,²⁴ hemos sido prácticamente dirigidos por él. Ángelo, en efecto, nos dió indicaciones de como quería ser filmado y dónde teníamos que posicionar las cámaras, interpretando consciente y orgullosamente su papel de gaitero mirandés. También en el vídeo sobre la construcción de un instrumento efímero (Isolabella y Rossano 2013), su comodidad frente a la cámara facilitó la filmación, aunque, habiendo utilizado un estilo observacional, pudimos experimentar su frustración frente a nuestro silencio. De Ángelo hemos filmado también el proceso completo de fabricación de la gaita. En este

²³ Nos referimos a nuestros criterios estéticos, no a los de la cultura estudiada. Varios autores han señalado la importancia de explorar la estética visual de la comunidad bajo estudio (Pink 2006) pero, como etnomusicólogos, se trata de cuestiones que no consideramos prioritarias en nuestra investigación. Esto no quita que prestemos atención a los mecanismos de autorepresentación de los informantes ante la cámara de vídeo (véase más adelante).

²⁴ El vídeo se puede ver en <https://vimeo.com/34054665>.

caso, al tener que estar concentrado en el trabajo, no pudo dirigir la filmación y nosotros mismos preferimos, una vez más, hablar lo menos posible, realizando entrevistas en otros momentos. Pensamos así que, si bien era importante y revelador seguir las indicaciones de los informantes, era fundamental también entender cómo gestionar las exigencias (y expectativas) de ellos y las propias, para poder así obtener un documento que pudiese ser útil para diversos fines analíticos.

El hecho de utilizar un formato breve se debe también a las dificultades que hemos tenido a la hora de construir narrativas más amplias. Las únicas películas largas que hemos editado hasta la fecha son las de documentación de los procesos de construcción de los instrumentos musicales. Actualmente no estamos en condiciones de hacerlo. Como afirmaba Titon, “it is easy to show something in film, but telling is hard” (Titon 1992: 91). Tal vez, como sugerían los autores citados, se podrían integrar grabaciones estructuradas sobre un guión construido a partir de vivencias compartidas durante el trabajo de campo, con otras más casuales que forman parte de la imponderabilidad que caracteriza a toda investigación y a cierto cine documental. De alguna manera, jugar con la frontera entre ficción y no ficción.

Sin ser completamente conscientes de las razones subyacentes, con el tiempo procuramos alejarnos de lo verbal y perder el miedo a la improvisación. Un resultado tangible de este enfoque se puede observar en la edición de la construcción de la flauta de tres agujeros (inédito) en el taller de José Garcías²⁵. En esta grabación es posible apreciar una mejora técnica y conceptual en el uso del medio audiovisual. Una pequeña digresión: habíamos encontrado a José Garcías “Joselito” en varias ocasiones antes de filmarlo. José es un jovial anciano zamorano que nos fue señalado por Luis Pedraza, joven y talentoso maestro e intérprete de instrumentos tradicionales de la zona. Tras retirarse de su profesión de carpintero, Joselito descubrió una gran pasión: la flauta de tres agujeros. Empezó así a tocarla y a fabricarla a partir de cualquier material que estuviese a su alcance. Cuando por primera vez llegamos a su taller nos quedamos sorprendidos por la cantidad de flautas que poseía. Estaban en todas partes: colgadas de las paredes, en cajones, cofres, cajas, etc. El vídeo que realizamos en la visita siguiente perseguía el objetivo de seguir los varios pasos de la construcción del instrumento. Utilizamos dos cámaras, siguiendo todo el proceso de fabricación. Luis Pedraza nos acompañó y, sin que nosotros lo hubiéramos previsto, participó activamente en la grabación, dando otra dirección al tipo de documento que queríamos realizar.

De hecho, lo que se reveló como uno de los elementos más interesantes del vídeo, la interacción entre músico y *luthier*, inicialmente nos pareció excesiva. Al principio Luis había asumido un rol muy didáctico, subtitulando verbalmente las diversas fases de la construcción del instrumento con informaciones que, a pesar de ser valiosísimas, no queríamos incluir en la grabación. En ese momento nos interesaba más observar, dejar que Joselito se concentrara y que asumiera el control de la situación, que fuera él quien guiara el ritmo de la jornada. Sin embargo, con el pasar de las horas, se alcanzó un equilibrio. En los minutos finales de la grabación, la interacción entre Luis y Joselito, sin dejar de ser verbal, incluyó una comunicación mucho más interesante. Ya se había llegado al proceso final de afinación del instrumento. Era seguramente el momento más delicado e importante y los dos empezaron a trabajar juntos para lograr la correcta afinación. Mientras Luis probaba la flauta y daba indicaciones, Joselito trabajaba delicadamente con el cuchillo para alcanzar que los orificios y el bisel tuviesen la forma exacta. Las palabras de Luis se transformaron en notas y escalas, las miradas cada vez más cómplices de José se convirtieron en escucha atenta. Como por arte de magia los dos llegaron juntos a un resultado sonoro interiorizado, dando vida a un nuevo instrumento, fabricado a medida del músico. Gracias a

²⁵ La Sección de Música de la Universidad de Valladolid está planificando la publicación sistemática de una colección audiovisual, cuyo objetivo es reeditar ejemplares agotados y publicar nuevos (ver más adelante). La construcción de la flauta de tres agujeros será uno de ellos. La publicación ya está en marcha y la serie general se llama justamente MusiCam.

Luis pudimos entender con más profundidad los procesos de construcción y afinación de la flauta, y, a posteriori, aprendimos a dar mayor valor y a no temer a la improvisación durante la filmación, sino incorporarla en nuestra práctica. En efecto, como ya demostrara Jean Rouch, a veces es justamente gracias a la improvisación que podemos obtener resultados de gran interés a través del medio audiovisual. La lógica de la ciencia antropológica clásica parte de una metodología y unos objetivos definidos y preconfigurados. Alejándonos conscientemente de ésta, podemos dar espacio también a una “producción abierta y alterable por lo que acontece, por lo aleatorio de la vida que posibilita la aparición de lo nuevo, de aquello que no está codificado” (Bouhaben 2014:12).

Conclusiones

En este artículo hemos presentado algunas reflexiones sobre el uso del medio audiovisual como herramienta científica, poniendo en relación nuestra experiencia práctica con los debates académicos actuales. Algunas de las discusiones y problemáticas relacionadas con su uso tienen una trayectoria que abarca décadas: se trata de cuestiones epistemológicas de difícil solución porque afrontan dilemas amplios, como la representación de la realidad (en términos de supuestas dicotomías entre objetividad/subjetividad y realidad/ficción), la frontera entre ciencia y arte o el concepto mismo de ciencia. Por esta razón, hemos evitado posiciones firmes: creemos que diferentes usos del audiovisual pueden ser útiles para alcanzar diversos propósitos, siempre y cuando se pueda proporcionar una justificación de carácter científico.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamo, G. 2010. *Vedere la musica: film e video nello studio dei comportamenti musicali*. Lucca: Libreria musicale italiana.
- Arom, Simha. 1976. “The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies”. *Ethnomusicology* 20 (3): 483-519.
- Asch, Timoty. 1988. “Collaboration in Ethnographic Filmmaking: A Personal View”. En *Anthropological Filmmaking: Anthropological Perspectives on the Production of Film and Video for General Public Audiences*, ed. Jack R. Rollwagen, 1-29. Chur, Switzerland; New York: Harwood Academic Publishers.
- Baily, John. 1989. “Filmmaking as Musical Ethnography”. *The World of Music* 31 (3): 3-20.
- Banks, Marcus. 2001. *Visual Methods in Social Research*. London: SAGE.
- Banks, Marcus y Morphy, Howard (eds.). 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press.
- Barbash, Ilisa et al. 1996. “Reframing Ethnographic Film: A “Conversation” with David MacDougall and Judith MacDougall”. *American Anthropologist* 98 (2): 371-87.
- Barbash, Ilisa y Taylor, Lucien. 1997. *Cross-Cultural Filmmaking a Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*. Berkeley: University of California Press.
- Barz, Gregory F. y Cooley, Timothy J. (eds.) 2008. *Shadows in the Field New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Becker, Howard S. 1995. “Visual Sociology, Documentary Photography and Photojournalism: It’s (Almost) All a Matter of Context”. *Visual Sociology* 10 (1/2): 5-14.
- Blacking, John. 1973. *How Musical Is Man?* Seattle; London: University of Washington Press.

- Borges, Jorge Luis. 1960. *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bouhaben, Miguel Alfonso. 2014. "Entre el arte y la investigación. Improvisación, dialogismo y fabulación en *Moi, un noir* (Jean Rouch, 1958)". *Cine Documental* 10: 6-26.
- Calderón Vázquez, Francisco. 2015. "Repasando la frontera hispano-portuguesa: Conflicto, interacción y cooperación transfronteriza". *Estudios Fronterizos*. Volumen 16 Número 31 [consulta: 30 de julio de 2015].
- Cámara de Landa, Enrique. 2006a. *Entre Humahuaca y la Quiaca: mestizaje e identidad en la música de un carnaval andino*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música.
- _____. 2006b. *Sangita y natya*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- _____. 2012. "¿Cuán humano es lo musical?: El diálogo insoslayable". En *Músicas y saberes en tránsito*, Edición electrónica. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos em Música e Dança / SIBE - Sociedad de Etnomusicología.
- _____. En edición. "Remarks on Producing Ethnomusicological Audiovisuals in Current Educational Contexts". En las actas de *MusiCam 2015*
- Carpitella, Diego. 1979. "Il linguaggio del corpo e le tradizioni popolari. Codici democinesici e ricerca cinematografica". *Il Dramma* LV (1): 8-21.
- _____. 1986. "Cinesica e cultura. L'uso scientifico del cinema nello studio del linguaggio del corpo". *Bollettino dell'Associazione Italiana di Cinematografia Scientifica* December: 27-28.
- _____. 1990. "Apertura dei lavori". En *Bollettino del AICS. Materiali di antropologia visiva 3 - Film uniconcettuali e di ricerca etno-antropologici dell'Institut für den Wissenschaftlichen Film (Gottinga)*, 11-16. Roma: MNATP.
- _____. 1991. "Musica tradizionale e antropologia visiva" En *Immagini in movimento: memoria e cultura, Atti del Convegno Internazionale*, 108-10. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali / Ufficio centrale per i beni librari e gli istituti culturali, La meridiana.
- Clifford, James y Marcus, George E. (eds.). 1986. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.
- D'Amico, Leonardo. 2007. "People and sounds: Filming African music between visual anthropology and television documentary". *TRANS-Revista Transcultural de Música* 11: Artículo 6. [Consulta: 20 de julio de 2015]
- _____. 2012. *Filmare la musica: il documentario e l'etnomusicologia visiva*. Roma: Carocci editore.
- _____. En edición. "An ethnomusicological perspective for a television documentary film shot in Calabar (Nigeria)". En las actas de *MusiCam 2015*.
- Dominguez, Juan Antonio Márquez. 2010. "Deconstrucción Y Articulación Territorial De La Frontera Luso-Andaluza". *Cuadernos Geográficos* 47: 297-316.
- Donnan Hastings & Thomas M. Wilson, 1998. *Border identities. Nation and State at International Frontiers*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dornfeld, Barry. 1992. "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Reception". *Ethnomusicology* 36 (1): 95-98.
- Edwards, Elizabeth. 1992. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute, London.
- Elschek, Oskár. 1989. "Film and video in ethnomusicological research". *World of Music* 31 (3): 21-37.
- Feld, Steven. 1976. "Ethnomusicology and Visual Communication". *Ethnomusicology* 20 (2): 293-325.
- Grau Rebollo, Jorge. 2005. "Antropología, cine y refracción. Los textos fílmicos como documentos etnográficos". *Gazeta de Antropología*, 21: artículo 3. <http://hdl.handle.net/10481/7177> [Consulta el 5 de julio de 2015]
- Grimshaw, Anna y Ravetz, Amanda. 2005. *Visualizing Anthropology*. Bristol, UK; Portland, OR: Intellect.
- Gupta, Akhil and James Ferguson 1992. "Beyond 'culture': space, identity, and the politics of difference". *Cultural Anthropology* 7 (1): 6-23.
- Handler, Richard. 1988. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Isolabella, Matías N. 2012. "Relaciones dialógicas en la sociedad de la información". En *Músicas y saberes en tránsito*, Edición electrónica. Lisboa: Edições Colibri / Instituto de Etnomusicología - Centro de Estudos em Música e Dança / SIBE - Sociedad de Etnomusicología.

- _____. 2015. "MusiCam 2014: International Conference on Visual Ethnomusicology". *ETNO: Cuadernos de Etnomusicología*, n.º 5 (Primavera): 2-6.
- Isolabella, Matías y Rossano, Salvatore. 2013. "Bercebo: An Ephemeral Instrument". *Visual Ethnography* 2 (2) (edición online: www.vejjournal.org).
- Kubik, Gerhard. 1965. "Transcription of Mangwilo Xylophone Music from Film Strips". *African Music* 3 (4): 35-51.
- _____. 1972. "Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods". *African Music* 5 (2): 28-39.
- Lange, Barbara Rose. 2001. "Hypermedia and Ethnomusicology". *Ethnomusicology* 45 (1): 132-49.
- MacDougall, David. 1997. "The Visual in Anthropology". En *Rethinking Visual Anthropology*, eds. Marcus Banks y Howard Morphy, 276-95. New Haven: Yale University Press.
- _____. 1998. *Transcultural Cinema*. Editado por Lucien Castaing-Taylor. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- _____. 1999. "Social aesthetics and the Doon School" *Visual Anthropology Review* 15 (1): 3-20.
- _____. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Medina García, Eusebio. 2006. "Orígenes históricos y ambigüedad de la frontera hispano-lusa (La Raya)", *Revista de Estudios Extremeños*, LXII (2).
- Mercado, Claudio. En edición. "The birth of a Intangible Heritage Archive: Chino Dances and Canto a lo Poeta in Central Chile". En las actas de *MusiCam 2015*
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Moreno Fernández, Susana. 2008. "Reivindicaciones locales, circuitos nacionales y transnacionales en la práctica musical de la gaita-de-foles en Miranda do Douro, Portugal". En *Actas del Congreso Música, ciudades, redes. Creación musical e interacción social*, ed. Rubén Gómez Muns y Rubén López Cano, 1-23. Barcelona: SIBE-Sociedad de Etnomusicología; IASPM-España; Obra Social Caja Duero.
- Oliveira, Rui. En edición. "Life beyond the archive: Converting archived fieldwork footage into a documentary". En las actas de *MusiCam 2015*
- Pink, Sarah. 2006. *The Future of Visual Anthropology: Engaging the Senses*. London; New York: Routledge.
- _____. 2007. *Doing Visual Ethnography: Images, Media, and Representation in Research*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications.
- (ed.). 2012. *Advances in Visual Methodology*. London; Los Angeles: Sage Publications.
- Poulakis, Nick. En edición. "Ethnomusicology in the Audiovisual World: Theoretical and Educational Applications". En las actas de *MusiCam 2015*
- Rivas, Ana María Rivas. 1994. "Mediación divina y negociación ritual en los conflictos de identidad: la creación simbólica de fronteras". *Revista de antropología social*, n.º 3: 27-48.
- Rose, Gillian. 2012. *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Los Angeles: SAGE.
- Rouch, Jean y Feld, Steven. 2003. *Ciné-ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sahlins, Peter. 1989. *Boundaries: the making of France and Spain in the Pyrenees*. Berkeley: University of California Press.
- Seeger, Anthony. 2008. "Long-Term Field Research in Ethnomusicology in the 21st-Century". *Em Pauta* 19 (32/33): 3-20.
- Shapiro, Ann-Louise y Godmilow, Jill. 1997. "How real is the reality in documentary film?". *History & Theory* 36 (4): 80.
- Staiti, Nico. 2013. *Kajda. Musica e riti femminili tra i rom del Kosovo*. Roma: Squilibri.
- _____. en edición. "The ethnomusicological documentary: some principles and guidelines". En las actas de *MusiCam 2015*
- Stone, Ruth M. 1978. "Motion film as an aid in transcription and analysis of music". En *Collected Work: Discourse in ethnomusicology: Essays in honor of George List*, ed. Caroline Card, 65-87. Bloomington: Indiana University.
- Titon, Jeff Todd. 1992. "Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production". *Ethnomusicology* 36 (1): 89-94.
- Van Leeuwen, Theo y Carey Jewitt. 2001. *Handbook of Visual Analysis*. London: SAGE.
- Zemp, Hugo. 1988. "Filming Music and Looking at Music Films". *Ethnomusicology* 32 (3): 393-427.

- _____. 1989. "Filming voice technique: The making of The song of harmonics". *The world of music* 31 (3): 56-85.
- _____. 1990a. "Ethical issues in ethnomusicological filmmaking". *Visual Anthropology* 3 (1): 49-64.
- _____. 1990b. "Visualizing music structure through animation: The making of the film head voice, chest voice". *Visual Anthropology* 3 (1): 65-79.
- Zemp, Hugo y Hai, Tràn Quang. 1991. "Recherches expérimentales sur le chant diphonique". *Cahiers de musiques traditionnelles* 4: 27-68.

Referencias audiovisuales

- Whose is this song?*. 2003. Dir: Peeva, Adela. DVD. Adela Media Film & TV Productions.
- Tempus de baristas*. 1993. Dir: David MacDougall. DVD. Istituto Superiore Regionale Etnografico. Regione Autonoma della Sardegna.
- La tradición y sus transformaciones: dos casos extremeños. Santiago Béjar y Encarnación Ramallo (Choni)*. 2005. Autores: Eli Rodríguez, Victoria; Díaz Rodríguez, Antonio; Cámara de Landa, Enrique; Fornaro Bordolli, Marita. DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música).
- Música tradicional Extremeña: Negritos de Montehermoso*. 2005. Autores: Cámara de Landa, Enrique; Díaz Rodríguez, Antonio; Fornaro Bordolli, Marita; Eli Rodríguez, Victoria. DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música).
- Nuestra Señora de la Salud. Fregenal de la Sierra (Música Tradicional Extremeña. Contextos festivos y protagonistas grupales)*. 2005. Autores: Cámara de Landa, Enrique; Díaz Rodríguez, Antonio; Fornaro Bordolli, Marita; Eli Rodríguez, Victoria. DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música).
- Del taller a la fiesta. Instrumentos musicales de Extremadura*. 2005. Autores: Cámara de Landa, Enrique; Díaz Rodríguez, Antonio; Fornaro Bordolli, Marita; Eli Rodríguez, Victoria. DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid (Aula de Música).
- Sitar*. 2006. Autores: Cámara de Landa, Enrique; Tuzi, Grazia. Colección: *Música y Artes Escénicas de la India* (Enrique Cámara de Landa, director). DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Mridangam*. 2006. Autores. Cámara de Landa, Enrique; Corral Bermejo, Nacho. Colección: *Música y Artes Escénicas de la India* (Enrique Cámara de Landa, director). DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Vina*. 2006. Autores: Cámara de Landa, Enrique; Corral Bermejo, Nacho. Colección: *Música y Artes Escénicas de la India* (Enrique Cámara de Landa, director). DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Canto carnático*. 2006. Autores: Cámara de Landa, Enrique; González Legido, María; Kesavan Maheswari, Gayatri. Colección: *Música y Artes Escénicas de la India* (Enrique Cámara de Landa, director). DVD. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Non morirà mai*. 2010. *El tango italiano en cuatro movimientos*. Dir: Cámara de Landa, Enrique. DVD. Buenos Aires, Centro 'feca.
- Ritos de Frontera: Romería da Luz*. 2012. Dir: Rossano, Salvatore y Isolabella, Matías. <https://vimeo.com/36468326> [Consulta: 15 de julio de 2015]

Matías Isolabella es profesor invitado de etnomusicología en la Universidade do Minho y doctorando en musicología por la Universidad de Valladolid. Su tema de investigación principal es la payada rioplatense (Argentina y Uruguay). Actualmente disfruta de una Endeavour Research Fellowship en la University of Melbourne.

Salvatore Rossano es doctor en musicología por la Universidad de Valladolid. Ha realizado investigaciones en Argentina, Italia, Australia y en la península ibérica, su tema de estudio principal es la música del carnaval de Buenos Aires. Actualmente es investigador en la Melbourne University y Research Fellow por el International Specialized Skills Institute (Melbourne).

Cita recomendada

Isolabella, Matías y Salvatore Rossano. 2015. "Filmar la frontera: Algunas reflexiones en torno al uso del medio audiovisual en la investigación etnomusicológica". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 19 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES