

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE

**JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

**Programa de Complementación Académica**



**TESIS**

**Manual de registro etnográfico audiovisual  
desarrollado en el trabajo de campo de  
Yaku Taki, Centro Documental de la  
Música Tradicional Peruana**

**Para optar el Título Profesional de Licenciado en  
Educación Artística, especialidad de Folklore,  
con mención en Música**

**AUTOR:**

**Marino Andrés Martínez Espinoza**

**ASESOR:**

**Mag. Xavier Fuentes Avila**

**Lima, 2020**

## **DEDICATORIA**

*A Eleuterio García Rojas, César Medina Aguilar, José Faustino Silva Sánchez y José Antonio Sánchez Huamán, de Celendín, y a Joselito Vásquez Jambo, de Hualgayoc –Bambamarca, violenta e injustamente asesinados en defensa del agua y la vida, en 2012.*

*A doña María Natividad Machuca, cantora e inventora de coplas, in memoriam. A mis compañeras Fiorela Rodríguez, Olga Díaz, Claudia Rasco, Yessica Cortez y Marita Rojas, quienes hicieron posible este registro con voluntad y talento.*

*Al profesor Roel Tarazona Padilla, como muestra de afecto y amistad que sobrevive.*

*A Gregorio Santo Guerrero, por el respaldo a las labores de Yaku Taki.*

*Al valiente pueblo de Cajamarca.*

*A Chalena Vásquez Rodríguez, con mi cariño siempre.*

## **AGRADECIMIENTOS**

*A mi asesor, Mg. Xavier Fuentes Avila,  
por demostrar el valor de los principios éticos en toda circunstancia.  
A la profesora Lic. Tania Anaya Figueroa, gracias a su respaldo profesional y apoyo en la  
culminación de esta investigación. A mi amigo, el Dr. Julio Mendívil, por las horas  
dedicadas a la revisión de esta tesis y su interés generoso hacia mi carrera profesional.*

## ÍNDICE

<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>7</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>2</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>4</b>
<b>1. MÉTODO</b> .....	<b>7</b>
1.1 Diseño.....	7
1.2 Categorías .....	7
1.2.1 Registro etnográfico audiovisual.....	8
1.2.2 Antropología audiovisual.....	8
1.2.3 Música tradicional .....	8
1.2.4 Etnomusicología.....	8
1.2.5 Metodología etnográfica.....	9
1.2.6 Equipos de registro etnográfico .....	9
1.3 Técnicas e instrumentos.....	9
<b>2. REGISTRO ETNOGRÁFICO AUDIOVISUAL</b> .....	<b>11</b>
2.1 Objetivos del registro etnográfico audiovisual .....	11
2.2 Aspectos generales del registro audiovisual en la investigación etnográfica .....	13
2.3 Sobre las entrevistas de campo .....	15
2.3.1 Recomendaciones generales.....	15
2.4 Tipos de entrevista .....	20
2.4.1 Entrevistas informales.....	20
2.4.2 Entrevistas no estructuradas o abiertas.....	21
2.4.3 Entrevistas semiestructuradas .....	22
2.4.4 Entrevistas totalmente estructuradas.....	22
2.5.1 Tipos de micrófono.....	23
2.5.2 Grabando audio sin imágenes .....	26
<b>2.5.2.1 Con un celular o <i>smartphone</i></b> .....	<b>26</b>
<b>2.5.2.2 Con una grabadora digital</b> .....	<b>28</b>
2.5.3 Grabando música sin imágenes.....	32
<b>2.5.3.1 Antes de la grabación de músicos en desplazamiento</b> .....	<b>32</b>
<b>2.5.3.2 Durante la grabación</b> .....	<b>33</b>
<b>2.5.3.3 Después de la grabación</b> .....	<b>34</b>
2.5.4 Grabación de músicos estacionarios .....	34
<b>2.5.4.1 Antes de la grabación de músicos estacionarios</b> .....	<b>34</b>
<b>2.5.4.2 Durante la grabación</b> .....	<b>35</b>

<b>2.5.4.3 Después de la grabación</b> .....	<b>35</b>
2.6 Registro audiovisual .....	35
2.6.1 Tipos de cámara de vídeo.....	36
<b>2.6.1.1 Cámaras compactas tipo <i>handycam</i></b> .....	<b>38</b>
<b>2.6.1.2 Cámaras de lentes fijos</b> .....	<b>40</b>
<b>2.6.1.3 Cámara de lentes intercambiables</b> .....	<b>41</b>
<b>2.6.1.4 Cámaras fotográficas DSLR con función de grabación de vídeo</b> .....	<b>43</b>
2.6.2 Grabación de vídeo en el campo .....	44
<b>2.6.2.1 ¿Cómo grabar audio y vídeo por separado con equipos básicos?</b> .....	<b>45</b>
<b>2.6.2.2 ¿Cómo grabar audio y vídeo por separado con equipos profesionales?</b> .....	<b>46</b>
<b>2.6.2.3 Uso del micrófono solapero o levalier</b> .....	<b>46</b>
<b>2.6.2.4 Uso del micrófono de la cámara con cables de extensión</b> .....	<b>46</b>
2.6.3 Grabación de vídeo.....	49
<b>2.6.3.1 Antes de grabar</b> .....	<b>51</b>
<b>2.6.3.2 Durante la grabación</b> .....	<b>52</b>
<b>2.6.3.3 Después de la grabación</b> .....	<b>53</b>
2.6.4 Grabación de vídeo con celulares o smartphones.....	54
2.6.5 Grabación de vídeo con cámara de lentes fijos .....	55
2.6.6 Grabación de vídeo con cámara de lentes intercambiables .....	55
2.6.7 Grabación en vídeo con cámara DSLR .....	56
2.6.8 Tipos de planos y sus utilizaciones.....	56
2.6.9 Las tomas de apoyo.....	57
2.7 Registro fotográfico.....	59
<b>3. EDICIÓN</b> .....	<b>61</b>
3.1 Edición de audio .....	61
3.2 Edición de vídeo .....	62
3.3. Edición de fotografía.....	63
<b>4. DIVERSOS TEMAS DE INTERÉS PARA EL REGISTRO AUDIOVISUAL</b> .....	<b>64</b>
4.1 Sobre la importancia de las notas de campo.....	64
4.2 Tips de interés general .....	64
4.3 El registro etnográfico durante las festividades .....	65
4.3.1 Antes del registro etnográfico de festividades .....	66
4.3.2 Durante el registro en festividades.....	67
4.4 Plan de grabaciones .....	68

4.4.1 Distribución de tareas .....	68
4.5 El abastecimiento de energía para los equipos de registro .....	70
<b>5. ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN .....</b>	<b>71</b>
5.1 Almacenamiento de la data .....	71
5.2 Almacenamiento de la información en fichas de registro .....	72
5.3 Redacción de informes .....	73
<b>6. ASPECTOS ÉTICOS SOBRE DERECHOS DE AUTOR Y LA RELACIÓN ENTRE COMUNIDADES DE INFORMANTES E INVESTIGADORES .....</b>	<b>75</b>
<b>7. RESULTADOS .....</b>	<b>80</b>
7.1 Vídeo de registro etnográfico: Corazón de diamante fino .....	80
7.1.1 Comentarios al registro de vídeo .....	84
7.1.2 Comentarios al registro de audio .....	84
7.1.3 Comentarios a la edición y post producción .....	85
7.2 Equipos de registro .....	86
<b>7.2.1 Cámaras de vídeo .....</b>	<b>86</b>
<b>7.2.2 Lentes .....</b>	<b>87</b>
<b>7.2.3 Trípode de vídeo .....</b>	<b>89</b>
<b>7.2.4 Grabadora digital de audio .....</b>	<b>90</b>
<b>7.2.5 Micrófonos .....</b>	<b>90</b>
<b>7.2.6 Accesorios diversos de registro audiovisual .....</b>	<b>91</b>
<b>7.2.7 Equipo de iluminación .....</b>	<b>94</b>
<b>7. 2.8 Otros accesorios generales.....</b>	<b>94</b>
7.3 Fotografías del uso de los equipos audiovisuales en el contexto del registro etnográfico de campo .....	95
7.4 Valoración de la comunidad etnomusicológica local e internacional sobre Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana.....	100
7.4.1 Testimonios de la comunidad etnomusicológica.....	101
<b>7.4.1.1 Chalena Vásquez Rodríguez.....</b>	<b>101</b>
<b>7.4.1.2 Renato Romero Zevallos.....</b>	<b>101</b>
<b>7.4.1.3 Silvia Martínez García.....</b>	<b>101</b>
<b>7.4.1.4 Julio Mendivil .....</b>	<b>101</b>
<b>7.4.1.5 Marita Fornaro.....</b>	<b>102</b>
<b>7.4.1.6 María Elena Vinueza .....</b>	<b>102</b>
<b>8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES .....</b>	<b>104</b>
<b>9. ANEXOS .....</b>	<b>108</b>

9.1 Fragmento de fichas de registro audiovisual -Yaku Taki 2013.....	108
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>110</b>

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Patrón polar de micrófono cardioide, ideal para captar señales provenientes del frente y atenuar las de los costados o la zona posterior.....	24
Figura 2: Patrón polar de micrófono bidireccional, empleado para captar señales provenientes del frente y de la zona posterior. ....	25
Figura 3. Memoria Compact Flash (CF) de 64 GB. Asegúrese de qué tipo de memoria soporta su videocámara o unidad de grabación. ....	37
Figura 4. Memoria SD (Secure Digital) de 64 GB. Infórmese de la clase de tarjeta que recomienda el fabricante de su videocámara o unidad de grabación.....	37
Figura 5. Handycam de Sony.....	40
Figura 6. Cámara Panasonic de lente fijo. ....	41
Figura 7. Cuerpo de cámara Sony para uso con lentes intercambiables.....	42
Figura 8. Cámara Canon DSLR con accesorios montados sobre el trípode. ....	44
Figura 9. La intervención mínima del fotógrafo sobre la realidad puede lograr mejores resultados narrativos. Fotografía Óscar Medrano. © 1984, cortesía Revista Caretas. ....	58
Figura 10. Esquema cenital N° 1.....	81
Figura 11. Dúo “Los Embajadores del Norte”. Plano conjunto de la cámara 1. Distancia focal: 85 mm / f 5,6.....	82
Figura 12. Plano conjunto de la cámara 2. Distancia focal: 85 mm / f 5,6. ....	82
Figura 13. Ubicación de los investigadores/ registradores. Nótese el uso de un paraguas para favorecer la visión sobre la pantalla LCD. © Yaku Taki 2014.....	83
Figura 14. Ubicación de los investigadores/ registradores. © Yaku Taki 2014. ....	84
Figura 15. Cámara vídeo Sony HVR-v1 .....	86
Figura 16. Cámara vídeo Panasonic AG-AF100 .....	87
Figura 17. Lente Lumix Vario 45-200 mm. ....	88

Figura 18. Lente Canon EF-S 18-200mm f/3.5-5.6 IS.....	88
Figura 19. Trípode Manfrotto de aluminio 504HD Head w/546GB 2-Stage.....	89
Figura 20. Grabadora digital de audio Marantz PMD 660.....	90
Figura 21. Micrófono estéreo Auditechnika AT8022.....	90
Figura 22. Micrófono de condensador hipercardiode Auditechnika AT405b.....	91
Figura 23. Audífonos Sennheiser HD 25-SP II.....	91
Figura 24. Caña (Boompole) K-Tek K102CCR 5-Section.....	92
Figura 25. Cápsula de micrófono de condensador hipercardiode Auditechnika.....	92
Figura 26. Sistema de suspensión del micrófono hipercardiode Auditechnika.....	93
Figura 27. Accesorio de protección contra el viento para el micrófono hipercardiode Auditechnika.....	93
Figura 28. Caja de luces de vídeo Lowell DV Creator.....	94
Figura 29. Registro etnográfico audiovisual al músico Abel Velásquez. Complejo Monumental Belén, ciudad de Cajamarca. © Yaku Taki 2013.....	95
Figura 30. Registro etnográfico audiovisual al maestro Adolfo Sánchez, Otuzco, Cajamarca. © Yaku Taki 2014.....	96
Figura 31. Registro etnográfico audiovisual a las cantoras de yaraví María Goicochea Vásquez y Espíritu Medina de Goicochea, provincia de Hualgayoc. © Yaku Taki 2014.....	97
Figura 32. Registro etnográfico audiovisual en un taller de luthería, distrito de Namora, provincia de Cajamarca. © Yaku Taki 2013.....	98
Figura 33. Registro de la Fiesta de las Cruces, distrito de Porcón Alto, provincia de Cajamarca. © Yaku Taki 2014.....	99
Figura 34. Presentación del proyecto de registro etnográfico a niños de la Escuela del Centro Poblado de Chamis, provincia de Cajamarca. © Yaku Taki 2014.....	100
Figura 35. Uno de los anaqueles del Instituto de Etnomusicología de la PUCP con cintas analógicas debidamente etiquetadas.....	105
Figura 36. Lista de clasificación de materiales de registro audiovisual del Instituto de Etnomusicología de la PUCP con sus códigos propios.....	106

## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Hoja de registro audiovisual 1 .....	108
Tabla 2. Hoja de registro audiovisual 2 .....	109

## RESUMEN

La presente investigación está orientada a optimizar el uso de las herramientas de registro audiovisual en el trabajo de campo, especialmente en el estudio de las músicas tradicionales populares, partiendo de la premisa de que si bien cada experiencia de registro etnográfico plantea retos específicos, es posible enfrentarlos de una manera acertada si contamos con guías generales de tipo práctico. Está organizado a través de capítulos que plantean los problemas fundamentales en el desarrollo de la etnografía audiovisual y cómo resolverlos, partiendo de la experiencia de trabajo de campo realizada por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, en las trece provincias de región Cajamarca entre los años 2013-2014. Asimismo, propone un nuevo paradigma de investigador capaz de diseñar estrategias de registro etnográfico audiovisual mediante el conocimiento del uso de equipos audiovisuales en contextos específicos, como un saber complementario a sus funciones históricas intelectuales en el tema de los estudios culturales. Finalmente, aborda otros temas asociados al registro etnográfico y frecuentemente inadvertidos como la gestión de archivos y los derechos de autor.

**Palabras clave:** registro etnográfico audiovisual, antropología audiovisual, música tradicional, etnomusicología.

## ABSTRACT

This research is aimed at optimizing the use of audiovisual recording tools in field work, especially in the study of popular traditional music, based on the premise that although each experience of ethnographic recording poses specific challenges, it is possible face them in a successful way if we have general practical guides. It is organized through chapters that pose the fundamental problems in the development of audiovisual ethnography and how to solve them, based on the experience of field work carried out by Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, in the thirteen provinces of Cajamarca region between the years 2013-2014. Likewise, it proposes a new paradigm of researcher capable of designing audiovisual ethnographic recording strategies through knowledge of the use of audiovisual equipment in specific contexts, as a complementary knowledge to its historical-intellectual functions in the field of cultural studies. Finally, it addresses other issues associated with the ethnographic record and frequently overlooked, such as file management and copyright.

**Keywords: Audiovisual Ethnographic Record, Audiovisual Anthropology, Traditional Music, Ethnomusicology.**

## INTRODUCCIÓN

El registro etnográfico audiovisual constituye en la actualidad uno de los principales soportes empleados por las ciencias sociales que, de la mano con la tecnología, contribuye a la reconstrucción y estudio de los elementos culturales de la comunidad investigada. La investigación etnográfica es una metodología viva que se transforma permanentemente y cuya aplicación, para lograr los objetivos propuestos, debe saber adaptarse a la realidad cambiante del asunto que se investiga, a riesgo incluso de no alcanzar tales objetivos o de modificarlos sucesivamente. Es una herramienta al alcance de un número creciente de investigadores, que ofrece enormes potencialidades aún no plenamente empleadas.

En nuestro país las instituciones dedicadas a la investigación etnográfica son escasas y con una presencia débil en el horizonte de las ciencias sociales. Este hecho, sumado a la relativa juventud de la antropología audiovisual en la comunidad académica de nuestro país, no ha permitido que se desarrolle una propuesta metodológica de esta especialidad de la etnografía, que tome en cuenta las características culturales de nuestras sociedades, manifestando una deficiencia que se expresa, por una parte, en el empleo de prácticas empíricas de registro etnográfico, y de otra, en considerar el registro audiovisual como una mera herramienta auxiliar, anexada al informe de campo del investigador, y no como un poderoso lenguaje de comunicación que posee valor en sí mismo.

Para comprender el relativo “retraso” de la disciplina de la antropología audiovisual en nuestro país, pese a las tradiciones visuales manifiestamente dinámicas que posee, Cánepa sugiere la discusión de los siguientes tres temas:

- (i) el predominio de un esquema dicotómico para entender la sociedad andina, basado en la distinción entre literacidad y oralidad; (ii) la inexistencia de movimientos campesinos con una agenda de afirmación étnico-político; y (iii) la poca atención prestada a los grupos amazónicos como parte de la sociedad nacional. (Cánepa, 2012, p. 2)

A pesar de la escasa existencia de publicaciones especializadas, The Society for Ethnomusicology, de la Universidad de Indiana, EE.UU. publicó en 2001 *A Manual for Documentation Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologist*, que contiene diversos tópicos orientados a resolver de manera práctica las dificultades que ofrece el registro audiovisual como parte de las prácticas de la etnografía.

Los eventos objeto de la investigación etnográfica tienen una naturaleza irrepetible. Incluso el cumplimiento de rutinas sociales durante las celebraciones tradicionales en los pueblos, representan siempre versiones transformadas año a año, algunas sutiles y otras

evidentes, que hacen que cada registro deba esforzarse para cubrirlas atentamente. Entonces, ¿Puede una propuesta metodológica contribuir a mejorar los registros etnográficos audiovisuales de la música tradicional? La presente tesis, al estar orientada a ofrecer una herramienta a la comunidad de investigadores de la música tradicional, considera que puede contribuir a ese propósito y a que las instituciones vinculadas a este quehacer incorporen diversas metodologías con fines prácticos. El fortalecimiento y formalización de las actividades institucionales vinculadas al registro audiovisual etnográfico contribuirá significativamente a mejorar la calidad de los propios registros audiovisuales y desde esta disciplina académica, generará espacios de reflexión sobre estas experiencias en el Perú. Consideramos que esto, a su vez, enriquecerá la calidad estética en el universo de los registros audiovisuales.

Diversos problemas afectan el cumplimiento de los objetivos de los investigadores, desde presupuestos exiguos hasta conflictos por el desconocimiento del idioma de la comunidad a la que se investiga, la desconfianza e inhibición de los informantes ante las cámaras y los equipos de registro, etc. La falta de recursos metodológicos atenta también contra el cumplimiento de los objetivos de los trabajos de campo, lo que generalmente se expresa en resultados parciales, investigaciones sin sustento suficiente, conclusiones erróneas y registros carentes de calidad que no pueden ser corregidos ni aun haciendo uso de *softwares* aplicados al proceso de post producción. La dinámica de registro etnográfico supone desplegar grandes esfuerzos físicos e intelectuales generalmente en tiempos limitados y en contextos de tensión y agitación propios de la actividad de recojo de información.

Si bien el registro etnográfico presenta variables que no pueden ser modificadas por los investigadores, hay otras pasibles de ser reconstruidas y modificados en función a la pericia de los etnógrafos, de modo que los conflictos que surgen de la falta de planificación del trabajo y los diversos enfoques aplicados, o simplemente los conflictos propios del registro etnográfico puedan ser superados sobre la base de una propuesta metodológica adecuada.

La narrativa que lleva adelante un equipo humano de registro etnográfico e incluso cada individuo que lo conforma, constituye un mosaico de miradas, propósitos, expectativas, deseos y motivaciones que lejos de constituir un obstáculo, bien pudiera, con los recursos metodológicos y la planificación adecuada, ser una ventaja enriquecedora como expresión de una visión unitaria dentro de la diversidad.

Los largos años de registro etnográfico en otras latitudes y las sucesivas experiencias acumuladas por etnógrafos especializados en el tema audiovisual en nuestro

país, merecen ser revisados y presentados como parte de diversas etapas de la historia de la etnografía, cuyas metodologías son testimonios de una ideología o sistema de pensamiento, a la par que ponen en evidencia los alcances de la tecnología disponible para cada período. Evidentemente la aparición de nuevas tecnologías de registro audiovisual y nuevos paradigmas del trabajo etnográfico deberían representarse en la literatura especializada que corresponda. En tal sentido, la presente tesis se ofrece a partir de la experiencia de investigación etnográfica realizada por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, entre los años 2013-2014 en la región de Cajamarca, un proyecto único en su género que reunió varias decenas de horas de registro audiovisual de campo en las trece provincias que conforman esta región.

La presente tesis corresponde a los estudios de enfoque cualitativo. Los contenidos aquí expuestos tienen el respaldo de la práctica de etnografía audiovisual, tanto en el recojo de entrevistas como en la preparación y organización de registros de festividades agrícolas-religiosas, registro de instrumentos musicales, etc., cultores, lutieres, etc., un ingente material documental que es analizado en los capítulos correspondientes, y que permite validar la metodología empleada que ponemos al servicio de otros proyectos de etnografía audiovisual.

Asimismo, consideramos que esta tesis constituye un material de consulta que puede contribuir a mejorar la calidad de los registros etnográficos de la música, y de las danzas, especialmente en las investigaciones realizadas por los estudiantes de la comunidad arguediana, así como de los docentes.

La discusión en el campo de la antropología sobre la representación de las culturas investigadas, el “juego de espejos” entre *emic* y *ethic*, el sentido de “rescate antropológico”, así como otros múltiples asuntos relacionados a la antropología audiovisual, no son abordados en esta investigación en tanto su propósito se circunscribe a ofrecer un manual para obtener el mejor rendimiento posible de los equipos de registro audiovisual en el contexto del trabajo de campo.

## 1. MÉTODO

### 1.1 Diseño

La presente investigación se adscribe al enfoque cualitativo de tipo propositivo, porque tiene la finalidad de “generar herramientas para la práctica profesional en las organizaciones”, mediante la creación de “estrategias, modelos, técnicas, procedimientos y sistemas” (López y Salas, 2009, p. 130).

Esta investigación recoge una experiencia del contexto general del campo de la investigación etnográfica, cuyo nacimiento se remonta a fines del siglo XIX gracias a los trabajos de Boas y Malinowski, quienes dieron origen a la corriente denominada *antropología cultural*. Las características de la etnografía han sido estudiadas por Latorre, Del Rincón y Arnal (2005), que las describe como una investigación “desde adentro” (de carácter fenomenológico o émico) obtenida luego de un proceso de “permanencia relativamente persistente” en la comunidad estudiada. Al ser un método basado en la experiencia y la exploración, permite la interpretación de los datos obtenidos en el registro y el desarrollo de un tipo de diseño propositivo, holístico y naturalista, entendido como el estudio que se realiza en el propio ámbito de la cultura investigada.

Sin embargo, el diseño de esta investigación en particular, es del tipo estudio de caso que “es especialmente apropiado para investigadores individuales, porque da oportunidad de poder estudiar en profundidad un aspecto de un problema dentro de una escala de tiempo limitada”. (Bell, citado por Díaz, 2016, p. 5).

[...] el método de estudio de caso consiste en el examen intensivo –tanto en amplitud como en profundidad– de una unidad de estudio, empleando todas las técnicas posibles para ello. Los datos resultantes se ordenan de manera tal que el carácter unitario de la muestra sea preservado para obtener finalmente una comprensión completa del fenómeno como un todo. (Greenwood, citado por Díaz, 2016, p. 5)

### 1.2 Categorías

Si bien las variables son definidas como propiedades fluctuantes factibles de medirse u observarse (Peters, 2014; Creswell, 2013a; y Williams, 2003, citados por Hernández et al., 2014, p. 105), en la investigación cualitativa, estas adquieren el sentido de categorías. En tal sentido, las categorías asociadas a la presente investigación son las siguientes:

### *1.2.1 Registro etnográfico audiovisual*

Conjunto de procedimientos conducentes a la producción de materiales audiovisuales mediante la operación de equipos tecnológicos y utillaje apropiados en el contexto de las investigaciones de carácter etnográfico.

### *1.2.2 Antropología audiovisual*

Un dominio teórico que pretende, recurriendo puntualmente a bagajes, utillajes y saberes técnicos de otras disciplinas, aprovechar tanto el potencial epistemológico que ofrece el análisis de fuentes audiovisuales (en el sentido amplio), como el recurso intencional y planificado a los *media* (también en sentido amplio), en cuanto operadores culturales e instrumentos de investigación, cuyo principal objetivo es favorecer un uso sistemático y riguroso de dichos medios y productos en la investigación antropológica a varios niveles: *a*) como proceso metodológico y técnico de análisis de fuentes documentales, *b*) como parte integrante de un proyecto de investigación, *c*) como materiales auxiliares para la docencia o la difusión cultural, y *d*) como instrumento de transmisión cultural, centrándose en el estudio de la formación, gestión y expansión de constructos simbólicos, y el modo en que las representaciones sociales actúan como formas de percepción y traducción empírica de etnoconcepciones culturales. (Grau, 2002, p. 167)

### *1.2.3 Música tradicional*

A diferencia de otras categorizaciones que aluden a la tradición como un conjunto de preceptos esenciales y “propios” de una cultura, concebimos a la música tradicional como un conjunto de prácticas discursivas y no discursivas disímiles, articuladas en lenguajes musicales producidos históricamente, que comparte una comunidad y a la que identifica. Aunque los elementos que lo configuran son múltiples, es el resultado de una herencia cultural construida con elementos de la narrativa oral, constituyéndose en representaciones simbólicas. Como toda práctica social, está en permanente transformación, es móvil, transferible y renueva sus sentidos en relación al sistema social de producción.

### *1.2.4 Etnomusicología*

Etnomusicología es el estudio de por qué y cómo los seres humanos son musicales. Esta definición coloca a la etnomusicología entre las ciencias

sociales, las humanidades y las ciencias biológicas dedicadas a entender la naturaleza de la especie humana en toda su diversidad biológica, social, cultural y artística.

Los etnomusicólogos creen que para entender nuestra humanidad a través de su musicalidad, es decir, para entender por qué necesitamos de música para ser plenamente humanos, tenemos que estudiar la música en toda su diversidad. La cuestión básica por qué y cómo son musicales los humanos no se puede responder estudiando una pequeña muestra de la música del mundo. Toda la música en su totalidad geográfica e histórica debe ser estudiada. (Rice, 2014, p. 12)

“La etnomusicología debe ser definida como el estudio de la música en cultura” (Merriam, 1964, p. 6).

#### *1.2.5 Metodología etnográfica*

La metodología etnográfica, de carácter antropológico, está interesada en los modelos socioculturales de la conducta humana, más que en la cuantificación de los derechos humanos (...) esta metodología se interesa por comprender la realidad, por captarla de forma holista, global, como un todo unificado que no puede fragmentarse en variables dependientes o independientes... su objetivo no es ofrecer explicaciones causales de la vida humana, sino generalizar nuestro conocimiento de por qué la vida social se percibe y experimenta tal como ocurre (Sanchiz Ruiz, citado por Díaz, 2016, p. 9)

“Ethnographers attended both to what people do and to what people say to do” (Wolcott, 1997: 354) (Citado por Díaz, 2016, p. 9).

#### *1.2.6 Equipos de registro etnográfico*

Los equipos de registro etnográfico son el conjunto de aparatos tecnológicos que se emplea para el levantamiento de data, según los objetivos de la investigación y en consonancia con la organización y planificación. Pueden clasificarse en equipos de audio, vídeo y fotografía fija y todos los accesorios relacionados a ellos, que permitirán su óptimo funcionamiento.

### 1.3 Técnicas e instrumentos

La técnica para el acopio de datos de la presente investigación consiste en el

análisis de contenidos de los registros audiovisuales y los instrumentos son las fichas de registro de esos contenidos, así como los cuadernos de campo, archivos audiovisuales, grabaciones de audio a manera de bitácora, fotogramas y fotografías.

## 2. REGISTRO ETNOGRÁFICO AUDIOVISUAL

El registro etnográfico audiovisual es una especialidad de las ciencias sociales que fija en diversos soportes tecnológicos el conjunto de datos e información que se considera relevante para los propósitos de la investigación. Sus contenidos pueden ser útiles tanto para los estudios cualitativos como para los cuantitativos y mixtos. Aplicado al registro de la música tradicional, consiste en la intervención de los investigadores en la dinámica social de una comunidad mediante el uso de equipos audiovisuales, generando un proceso que afecta a ambos extremos.

### 2.1 Objetivos del registro etnográfico audiovisual

La presente propuesta metodológica está orientada a ofrecer una herramienta que contribuya a mejorar la gestión de los investigadores de la música tradicional en el contexto del registro etnográfico audiovisual. Para tal propósito proponemos un modelo de investigador que sintetice las capacidades de un etnógrafo y un documentalista, respetando los ámbitos profesionales de cada especialidad, pero a la vez aproximando las herramientas tecnológicas, tan vigentes y disponibles en el siglo XXI, a la labor de los etnógrafos. Esto no significa, en modo alguno, que este modelo de etnografía audiovisual plantee la prescindencia de los servicios de videógrafos/ sonidistas profesionales, sino que más bien, ante la tendencia de que el uso sin discernimiento de la tecnología convierta en un mero fetiche los productos audiovisuales minimizando los contenidos de la investigación, pone el acento en el registro etnográfico y en el uso de la tecnología como un poderoso aliado para el logro de sus objetivos.

La labor de registro etnográfico de la música tradicional exige un conocimiento de la dinámica de la cultura sonora, que es la expansión o la manifestación específica de un universo cultural mayor. No puede existir una etnografía del sonido, desarticulado de una comprensión de las dinámicas sociales subyacentes. El desarrollo y comprensión del registro etnográfico audiovisual de la música tradicional requiere el estudio de sus diversos elementos culturales frecuentemente asociados a la ritualidad, la historia oral, la organización social del calendario de festividades, las jerarquías y distribución de roles en las comunidades, la circulación de energías simbólicas que renuevan los vínculos sociales, etc. con la mayor profundidad posible.

Tales conocimientos exceden el encargo puntual de indicarle a un camarógrafo o sonidista sobre qué y cuándo grabar, y están, por su especificidad, en el terreno de la investigación etnográfica. Sin embargo, muchas veces los propios investigadores renuncian a la posibilidad de hacerse cargo personalmente de los registros por comodidad,

desconocimiento o por simple sometimiento a la división social del trabajo. Es por ello que la presente tesis propone un modelo de etnógrafo/ documentalista capaz de resolver satisfactoriamente las demandas de ambas especialidades, produciendo un registro de calidad en ambas perspectivas profesionales: Ni un etnógrafo sin conocimiento del lenguaje audiovisual, ni un documentalista sin visión de los contenidos que habrá de registrar y su importancia.

La planificación del trabajo permitirá, asimismo, la optimización de los recursos humanos, técnicos y logísticos en un contexto de por sí demandante de organización como es el registro de campo. Es posible que durante su realización puedan generarse situaciones de controversia entre los propósitos del proyecto desde una visión de la etnografía, y las demandas estéticas desde el punto de vista del lenguaje audiovisual. Esta polémica es necesaria y los argumentos de uno y otro lado deberían ser discutidos ampliamente, pero de preferencia antes de iniciar la investigación y no durante ella, por cuanto podría significar modificaciones estructurales a veces difíciles de maquillar durante la realización de los registros. Esto no significa que no se pueda reconsiderar la modificación de algunos elementos a la luz de la práctica; por el contrario, lo que señalamos es que todo el equipo humano debería estar premunido de sus tareas específicas de registro etnográfico puestos al servicio de los objetivos de la investigación.

Con el propósito de contribuir a generar consenso y unidad, recomendamos la discusión de las siguientes preguntas:

1. ¿Qué vamos a investigar? –Focalización del objeto de la investigación.
2. ¿Por qué vamos a investigar? –Objetivo de la investigación.
3. ¿Para qué vamos a investigar? –Justificación de la investigación.
4. ¿A quiénes va dirigida nuestra investigación? –Orientación de los resultados de la investigación hacia un sector de consumidores.
5. ¿Cómo vamos a investigar? –Definición de la metodología.
6. ¿Qué necesitamos para desarrollar la investigación? –Organización logística y planificación general, incluyendo los estudios sociales.
7. ¿En qué formato vamos a publicar nuestras investigaciones? –Adecuación de los recursos técnicos a las plataformas de publicación (digital, virtual, impresos, etc.)
8. ¿En qué soportes vamos a almacenar nuestra información al término de la investigación y quiénes tendrán acceso a ella? –Estrategias de preservación de los registros etnográficos, políticas de difusión y derechos de autor.

Estos diferentes asuntos están interrelacionados y su definición contribuirá a

delinear las características específicas del registro etnográfico.

## 2.2 Aspectos generales del registro audiovisual en la investigación etnográfica

Los equipos de registro etnográfico son el conjunto de aparatos tecnológicos que se emplea para el levantamiento de data, según los objetivos de la investigación y en consonancia con la organización y planificación.

El registro etnográfico puede hacerse utilizando diferentes recursos, desde cuadernos de campo hasta equipos audiovisuales profesionales. Aunque tendemos a suponer que la tecnología se refiere únicamente a aparatos electrónicos, es necesario recordar que el papel y el bolígrafo también son tecnología. Resulta evidente que, habiendo habido un notable desarrollo de los equipos de registro audiovisual, a costos accesibles y con prestaciones cada vez más poderosas, las herramientas de que disponemos los investigadores en la actualidad prácticamente no pueden prescindir de su uso. Esto conlleva a que los registros de campo tiendan a ser considerados no solo por su valor etnográfico, sino además por su valor audiovisual, es decir sin perder la perspectiva de que el registro etnográfico puede ser fuente de información *per se* y a la vez un resultado de valor audiovisual; no solo no es necesario renunciar a uno en favor del otro, sino que debemos impulsar permanentemente la alianza entre ambos.

Este camino necesariamente nos lleva a abordar la problemática del elemento subjetivo como parte de la investigación; lejos de pretender escapar de ella en nombre de un utópico “objetivismo”, lo que proponemos es comprender y asumir que todo registro etnográfico representa, ineludiblemente, la visión de quien lo recoge, en consonancia con los paradigmas que propone el enfoque cualitativo de la investigación. De ahí la responsabilidad de conocer cabalmente los objetivos de la investigación y los puntos mencionados en la sección anterior, tanto como las posibilidades técnicas de los equipos, sus prestaciones y las características del lenguaje audiovisual para que cuanto intervengamos al respecto, lo mismo la elección de una gama de color, un plano o la elección de un perfil sonoro, no ocurra por desconocimiento o limitaciones técnicas sino por auténtico albedrío. En tal sentido, insistimos en que nuestra propuesta se orienta a un perfil del investigador que incorpore los conocimientos de un fotógrafo, videógrafo y editor, o al menos que tales elementos no le resulten ajenos, habida cuenta de que mientras más competente sea en ellos, mejores serán los resultados.

Esta dinámica busca también romper el estanco que privilegia la labor del intelectual –léase director o realizador– por sobre la del trabajador manual –camarógrafo o fotógrafo–. Cruzar esas fronteras y, mejor aún, trabajar sin darlas por ciertas, permitirá obtener mejores

resultados en ambos campos<sup>1</sup>.

Otro de los riesgos del uso de la tecnología digital consiste en suponer que los procesos de automatización (modo *auto* en las cámaras, correctores digitales de audio y sonido tipo *plugins*, sensores automáticos, etc.) liberan al registrador de realizar procesos que antiguamente eran manuales o mecánicos. Si bien los equipos son, efectivamente, cada vez más amigables con el usuario, no hay manera de hacer buenos registros etnográficos sin la orientación y conocimientos de los investigadores-registradores, quienes deben intervenir y operar los equipos en función a sus objetivos.

Si el proyecto de registro etnográfico permite la incorporación de varios investigadores con más de una grabadora, es fundamental que el director a cargo reúna al equipo y explique con claridad qué grabar, cómo y cuándo hacerlo, es decir que socialice adecuadamente los ítems propuestos en la sección anterior (Objetivos del registro etnográfico), de tal manera que la planificación resuelva satisfactoriamente el estrés que inevitablemente acompaña un proceso de grabación, especialmente en contexto de festividades populares. Es necesario considerar que los investigadores no son “operarios” de equipos sino estudiosos que utilizan herramientas tecnológicas para cumplir los objetivos de la investigación. Esta perspectiva no debe perderse bajo ninguna circunstancia.

El trabajo de campo en nuestras realidades locales suele ser, por lo general, de escasos recursos y no permite la incorporación de un equipo especializado que se haga cargo de la dirección, pre producción, iluminación, sonido, etc. Por experiencia sabemos que muchas veces los etnógrafos regresan de sus comisiones de trabajo fatigados y maltrechos, con los equipos polvorientos y con registros de escaso valor desde el punto de vista de la calidad audiovisual. Por ello planteamos la necesidad de capacitar a los investigadores en el uso de equipos de registro, considerando que estos podrían ser utilizados posteriormente para ediciones de tipo documental e incluso para ampliar las investigaciones en el futuro.

El equipo de investigadores deberá estar familiarizado con los equipos que lleva.

---

<sup>1</sup> Si bien la división social del trabajo ha generado especialidades profesionales, consideramos que el investigador no debería delegar la grabación de imágenes a un camarógrafo profesional y las de sonido a un sonidista profesional, en lo posible, sino acometerlas él mismo conociendo qué grabar, cuándo y cómo hacerlo. En una ocasión, una entrevista de campo realizada por la Dirección de Investigación de la ENSFJMA videograbada fue interrumpida en el preciso momento en que el charanguista entrevistado se empezaba a cortar las uñas, porque el camarógrafo asumió que la “parte importante”, los testimonios, ya había terminado. Recién al revisar las imágenes se le hizo notar que ese momento era valioso por cuanto aportaba información sobre el tipo de corte practicado, la profundidad, etc., datos relevantes asociados al tipo de sonido producido por ese músico o por cualquier ejecutante de cuerdas, en general.

Por ejemplo, si se va a usar una cámara del tipo réflex DSLR (con objetivos intercambiables), debería conocer qué limitaciones tiene por ejemplo para entrevistas extensas, qué lentes usar según los tipos de planos, etc.

Todos los equipos de registro audiovisual tienen limitaciones, ventajas y desventajas, de tal manera que su elección dependerá de los propósitos de la investigación y las características específicas de los lugares donde se procederá a grabar. Mientras más profesionales los equipos, mayor será la cantidad de personal encargado de operarlos. Evidentemente esto tiene que ver con la calidad final de los registros; por ello es necesario evaluar si con los aparatos que tenemos a disposición, podemos hacer un registro adecuado a los propósitos de la investigación.

Si bien la tecnología permite obtener resultados cada vez mejores, los equipos requieren de la habilidad de los investigadores para obtener los mejores resultados, y en tal sentido el talento es una pieza importante. No obstante, se puede cubrir las carencias concentrándose en los objetivos del registro, en las tareas asignadas y en el conocimiento técnico de los equipos. Esto significa, en una palabra, preparación; el investigador debe prepararse para empezar su labor de registro.

### 2.3 Sobre las entrevistas de campo

#### 2.3.1 *Recomendaciones generales*

1. Es necesario hacer una investigación previa a la entrevista. Si se trata de un personaje (cultor, compositora, luthier, tejedor, danzante, etc.), reunamos referencias de él y su obra. Aunque es bastante improbable que nuestros colaboradores tengan una hoja de vida, un libro sobre sus trabajos o información disponible, las referencias sobre su quehacer nos la pueden facilitar colegas, amigos, familiares o vecinos. Si se trata de una festividad o tradición de cualquier índole, busquemos la mayor información posible en los registros bibliográficos y repositorios audiovisuales, etc. que nos pongan en autos sobre el tema referido. Plataformas como YouTube contienen a menudo, más información de la que uno supone.
2. Casi siempre hay personajes fundamentales para el desarrollo de una investigación, ya sea por que ocupan un lugar destacado por sus conocimientos, la calidad de su arte, su experiencia, buena memoria, prestigio social, etc. Busquemos entrevistarlos siempre que sea posible.
3. Antes de iniciar la entrevista, consideremos los siguientes puntos:
  - a) Presentémonos con la mayor claridad posible. Esto significa explicar

quiénes somos, qué tipo de investigación queremos realizar, con quiénes trabajaremos, por cuánto tiempo, de qué manera, etc., sin ocultar información sobre la organización o institución para la que trabajamos. Muchas veces existe rechazo a instituciones como el gobierno municipal, regional, central u otras. Si nuestra investigación está vinculada a alguna de ellas, digámoslo incluso a riesgo de ser rechazados, pues es muy desagradable para nuestros informantes la sensación de haber sido “utilizados”, incluso así no haya sido nuestro propósito. La honestidad siempre es el camino.

- b) Una sección importante aquí es el asunto de los derechos de autor, tema que desarrollamos más ampliamente en la página 112 de la presente tesis. Al respecto señalaremos aquí la necesidad de informar cómo vamos a proceder con la información obtenida, para qué fines, en qué lugares se depositarán y recircularán, quiénes tendrán acceso a ella, etc.
- c) Parte de los protocolos obligatorios consiste en informar al entrevistado que sus testimonios serán grabados en audio o videograbados y solicitar que él lo autorice.
- d) Debemos tener un respecto absoluto por nuestros colaboradores y en tal sentido, la confianza es un valor importante que se expresa por ejemplo en ser puntuales con las citas (en las provincias, especialmente, la puntualidad suele ser muy apreciada). Ser cordiales y respetuosos con los momentos en que nuestros colaboradores están trabajando, ya sea en las faenas celebratorias o en cualquier actividad doméstica o cotidiana; si bien actuar con naturalidad es lo propio, tenemos que considerar que no estamos en nuestro propio espacio y que los usos y costumbres suelen ser diferentes e incluso a veces difíciles de sobrellevar (ahí están los innumerables ejemplos de situaciones tensas por los alimentos que nos ofrecen y que podrían no agradarnos, o las bebidas, especialmente el alcohol, que muchas veces excede nuestras capacidades de asimilación o es servido en recipientes que van de mano en mano, algo que puede ser exigente para alguno de nosotros).
- e) Honremos nuestros compromisos. La palabra empeñada es muy valiosa y constituye el prestigio de nuestro trabajo, que es a la vez nuestro capital máspreciado. Si hemos ofrecido la copia de una foto, de un registro o lo que fuere, cumplamos estrictamente ese ofrecimiento. Un elemento frecuente en las políticas de investigación etnográfica es el uso de prácticas coloniales que se expresan en la apropiación de objetos o saberes desde la

perspectiva de una fatua superioridad intelectual o académica. Se trata de una tradición arraigada que muchas veces ejercemos de manera inadvertida. Seamos cuidadosos en evitarla.

- f) Suele suceder que los integrantes de una comunidad disfrutan “retando” a los visitantes, especialmente con el alcohol. Lo aconsejable es agradecer el gesto y brindar con ellos, pero es también conveniente explicarles que estamos trabajando y que debemos continuar, sin presumir de ello, sino con amabilidad. También es posible no aceptar beber alcohol, en cuyo caso, debido a las dinámicas culturales asociadas a las celebraciones, es posible que generemos alguna desconfianza; es necesario evaluar si esto resulta pertinente o no. En este tema escabroso, una cosa es importante: nuestra propia capacidad de decir “no” sin proyectar una respuesta ofensiva. Podemos participar también de la celebración de otras maneras, por ejemplo bailando con ellos, participando en las tareas de la cocina, de los arreglos o el acondicionamiento de los espacios celebratorios, etc. Todo ello, con seguridad, será bienvenido y producirá empatía.
- g) Seamos conscientes de las tareas que tenemos por delante. El consumo excesivo de alcohol pone en riesgo la seguridad de nuestros equipos (aumenta la posibilidad de golpearlos, extraviarlos, etc.), así como nuestra propia seguridad (accidentes, caídas, etc.) y el relajamiento de las tareas planificadas. Administremos de la mejor manera posible el cumplimiento de nuestras tareas y nuestra interacción social con las comunidades que estamos investigando, sin perder nunca la perspectiva de que estamos haciendo un trabajo en equipo y que las decisiones inapropiadas de sus miembros puede afectar la marcha del colectivo.
- h) No demos indiferencia ante las situaciones cotidianas que ocurren en las celebraciones. No es bien visto, por ejemplo, que alguien esté tratando de levantar un hato de leña y nosotros en vez de ayudarlo estemos haciendo fotografías o vídeo. Recordemos que la base de una relación amistosa y fructífera con nuestros colaboradores se basa en gestos respetuosos y recíprocos. En ese sentido colaborar y participar, es fundamental.
- i) En lo posible, no lleguemos con las manos vacías a las casas de los amigos que nos recibirán para la entrevista o registros. Así como agradecemos la hospitalidad que nos brindan (alojamiento, alimentos, información, etc.), recordemos que se trata de culturas basadas en la reciprocidad. Cualquier presente que llevemos, no importa su cuantía, pero que sea presentado con respeto y amistad, será fundamental para sentar las bases de una relación

próspera.

- j) Reconozcamos respetuosamente los límites. Una negativa a que nuestros informantes sean grabados, por la razón que sea, es una línea que tenemos que respetar. Evitemos confrontaciones que pueden volverse violentas y estropear el proyecto de registro etnográfico en su conjunto.
4. En caso las entrevistas sean en un idioma que no hablamos, asegúrenos de tener un buen intérprete y traductor que esté plenamente enterado de los objetivos del registro y de todos los ítems propuestos en la primera sección. Tengamos presente siempre que no trabajamos con “empleados” sino con socios, colegas y compañeros comprometidos con los objetivos de la investigación.
5. Asegúrenos de realizar la entrevista en un lugar silencioso, en lo posible. Además que esto favorece la concentración, es fundamental para el trabajo posterior de revisar las grabaciones, transcribirlas o editarlas. Procuremos siempre la comodidad de nuestro informante y la nuestra también.
6. El entrevistador debe concentrarse en su trabajo: no atender llamadas telefónicas, ni revisar el celular o hacer actividades ajenas mientras realiza el registro. Esto incluye apagar todos los celulares del equipo a cargo de los registros o ponerlos en modo silencioso. Las entrevistas requieren concentración y respeto hacia el colaborador, y ello puede ser estropeado por una llamada o una desatención.
7. Evitemos, siempre que sea posible, que los problemas técnicos (cambio de baterías, cambio de cintas o memorias digitales, coordinaciones entre los investigadores, etc.) interrumpan el discurrir de las entrevistas.
8. Evitemos interrumpir la fluidez de las respuestas y comentarios de nuestros entrevistados. No deberíamos tener prisa por cumplir nuestra lista de preguntas, para el caso de las entrevistas de tipo estructurado, sino más bien empeñarnos en obtener información relevante. Por ello es fundamental tener una mirada amplia de la naturaleza de las entrevistas de registro etnográfico. Por ejemplo, al entrevistar a un lutier, nuestro objetivo será básicamente reunir información sobre técnicas de fabricación de instrumentos, etc., pero no podemos soslayar o impedir los comentarios confluente sobre narraciones, leyendas, anécdotas familiares u otros que también aportan al conocimiento del contexto social de su labor.
9. Mantener en reserva el anonimato del informante es un tema relativo; muchas veces este desea más bien que su testimonio aparezca claramente con sus datos personales, especialmente en el registro etnográfico. Sin

embargo, si el informante solicita la reserva de su identidad, esto se deberá cumplir irrestrictamente.

10. Nuestras exclamaciones afirmativas del tipo “ajá”, “así es”, “correcto”, “cierto”, “muy bien”, “pues sí”, “en efecto” etc., pueden estimular al entrevistado, pero en exceso, suelen ser odiosas. Cuando se realiza entrevistas que se sabe serán editadas y difundidas, estos comentarios suelen estropear el poder de la narración y su continuidad. Seamos conscientes de ello y aprendamos a administrar nuestro entusiasmo mediante otros recursos. Una sonrisa es también un gesto de empatía y no produce sonidos que luego son difíciles de editar.
11. No descartemos ofrecer nuestros propios comentarios para situar la pregunta en un contexto. En lo posible, evitemos preguntas del tipo “¿Usted canta?”, pues nos arriesgamos a que la respuesta sea cerrada (“sí”, “no”, “a veces”, etc.). En cambio otra fórmula de pregunta (“¿Qué canciones recuerda de su infancia?”), puede ser el inicio de una conversación mucho más promisorio.
12. Escojamos un vocabulario adecuado, directo, sin tecnicismos ni rimbombancias. Muchas veces los entrevistados no saben el significado de muchas palabras de uso común para nosotros, ya sea porque su lengua materna no es el castellano o porque su comunicación cotidiana no utiliza nuestro léxico. Cada entrevistado tiene un tipo de lenguaje y el investigador debe estar atento a cómo conectarse con él. De ahí la necesidad de que el entrevistador ponga todos sus sentidos en saber qué tipo de preguntas formular y qué lenguaje resultará más favorable para lograr la comodidad y elocuencia del entrevistado.
13. Las entrevistas de tipo abierto y cerrado son confluyentes. Tan importante como profundizar narrativas próximas a las historias de vida es conocer el lugar de nacimiento de nuestro entrevistado, los lugares donde trabajó, residió, sus datos familiares y personales, etc.
14. Es importante que el investigador a cargo de la entrevista y el equipo en general no reaccionen negativamente ante las respuestas o comentarios del informante y que no emitan juicios desaprobatorios al respecto, pues no hay respuestas “correctas” o “incorrectas”. Estas reacciones pueden influir negativamente en el curso de la entrevista e inhibir la espontaneidad de las respuestas o la sinceridad de la información.
15. Preste atención a los detalles como los gestos y la corporalidad, en general, pues suelen ser más reveladores de lo que uno supone. Si eso le da una

orientación diferente a lo que teníamos apuntado en nuestro esquema de entrevistas, dejémonos llevar por esa nueva perspectiva.

16. Durante las entrevistas, hagamos uso de un cuaderno de anotaciones o cuaderno de campo. Si bien las grabadoras registrarán fielmente los testimonios de nuestro informante, es necesario apuntar los datos relevantes, nuestras propias ideas, impresiones, circunstancias y otros comentarios útiles para el informe final o incluso para repreguntas o temas que podrán desarrollarse más adelante. No sobrestimemos los alcances de nuestra memoria.

Una recomendación fundamental en el trabajo de campo es el respeto por los símbolos y las costumbres. La experiencia de Yaku Taki es muy rica en anécdotas, pero a manera de síntesis podemos señalar que es necesario que bajo ninguna circunstancia nuestros objetivos de registro se impongan sobre los usos y costumbres de la comunidad. Por ejemplo, si bien puede ser importante acompañar al chirisuyero que anuncia la llegada del agua con su instrumento, tal como ocurre por ejemplo en San Pedro de Casta en la Champería, no podemos situarnos delante de él, por más que el resultado visual sea prometedor; no puede haber en ese momento nadie más importante que el músico en ese contexto ritual y nadie puede ir delante de él. Lo mismo suele ocurrir en las comparsas. Muchas veces hay un orden estricto y una coreografía cerrada; de modo que los camarógrafos o sonidistas no pueden cruzarse libremente en este recorrido, por más que los planos o la perspectiva visual sean tentadores. A veces no basta la autorización que podamos obtener de los jefes de cuadrilla, sino el propio criterio de respeto hacia la comunidad, pues debemos tener presente que nuestra presencia es una intervención invasiva, de modo que mientras más desapercibida, mejor. Lamentablemente muchos camarógrafos, sonidistas y técnicos ajenos a la investigación etnográfica, desconocen este fundamento.

## 2.4 Tipos de entrevista

Los métodos de investigación etnográfica proponen los siguientes tipos de entrevista:

### 2.4.1 Entrevistas informales

Las entrevistas informales, según Bernard (2006), no deben confundirse con entrevistas "ligeras". Aquellas consisten en que:

The researcher just tries to remember conversations heard during the course

of a day in the field. This requires constant jotting and daily sessions in which you sit at a computer, typing away, unburdening your memory, and developing field notes. Informal interviewing is the method of choice at the beginning of participant observation fieldwork, when you're settling in. It is also used throughout ethnographic fieldwork to build greater rapport and to uncover new topics of interest that might have been overlooked.<sup>2</sup> (Russell, 2006, p. 211)

#### 2.4.2 Entrevistas no estructuradas o abiertas

Son aquellas que se dan en cualquier momento y todo el tiempo, mientras se camina, en el campo, en un bus, etc.

Unstructured interviews are based on a clear plan that you keep constantly in mind, but are also characterized by a minimum of control over the people's responses. The idea is to get people to open up and let them express themselves in their own terms, and at their own pace.<sup>3</sup> (Russell, p. 211)

Por las características del trabajo de campo y por la idiosincrasia de una gran cantidad de peruanos muy afectos a la conversación, la técnica de las entrevistas no estructuradas resultan de suma utilidad. Llamada también "entrevista libre", es de cierta manera una conversación abierta en que las preguntas, repreguntas y temas van surgiendo de la propia conversación. Una de sus desventajas es que depende en gran medida de la habilidad del investigador para mantener vivo el hilo de la conversación ya que no dispone de una batería de preguntas previamente elaboradas. Por ello es fundamental saber qué tipo de información se busca obtener y cómo lograrla partir de las características de las respuestas.

Unstructured interviewing is excellent for building initial rapport with people, before moving to more formal interviews, and it's perfect for talking to informants who would not tolerate a more formal interview. The personal rap-

---

<sup>2</sup> "El investigador solo intenta recordar las conversaciones escuchadas durante el transcurso de un día en el campo. Esto requiere constantes apuntes y sesiones diarias en las que te sientas frente a una computadora, escribiendo a máquina, descargando tu memoria y desarrollando notas de campo. La entrevista informal es el método que se elige al comienzo del trabajo de campo de observación participante, cuando se está estableciendo. También se utiliza en todo el trabajo de campo etnográfico para crear una mayor relación y descubrir nuevos temas de interés que podrían haberse pasado por alto." (Traducción del autor).

<sup>3</sup> "Las entrevistas no estructuradas se basan en un plan claro que se tiene constantemente en cuenta, pero también se caracterizan por un mínimo de control sobre las respuestas de las personas. La idea es hacer que las personas se abran y que se expresen en sus propios términos y a su propio ritmo". (Traducción del autor).

port you build with close informants in long-term fieldwork can make highly structured interviewing—and even semistructured interviewing—feel somehow unnatural. In fact, really structured interviewing can get in the way of your ability to communicate freely with key informants.<sup>4</sup> (Rusell, p. 213)

#### 2.4.3 Entrevistas semiestructuradas

Denominada también “entrevistas etnográficas” o “entrevistas a profundidad”, es una de las modalidades más frecuentemente empleadas. Puede decirse que se trata de una conversación amigable, sujeta a ciertas pautas y flexible a la vez. Son aquellas que se dan a profundidad y han sido previamente pactadas, con un final abierto, pero siguiendo algunas pautas generales y tópicos de interés que habrán de ser cubiertos durante su desarrollo.

In situations where you won't get more than one chance to interview someone, semistructured interviewing is best. It has much of the freewheeling quality of unstructured interviewing, and requires all the same skills, but semi-structured interviewing is based on the use of an interview guide. This is a written list of questions and topics that need to be covered in a particular order.<sup>5</sup> (Rusell, p. 212)

#### 2.4.4 Entrevistas totalmente estructuradas

Finally, in fully structured interviews, people are asked to respond to as nearly identical a set of stimuli as possible. One variety of structured interviews involves use of an interview schedule—an explicit set of instructions to interviewers who administer questionnaires orally. Instructions might read: “If the informant says that she or he has at least one daughter over 10 years of age, then ask questions 26b and 26c. Otherwise, go on to

---

<sup>4</sup> “Las entrevistas no estructuradas son excelentes para establecer una relación inicial con las personas, antes de pasar a entrevistas más formales, y es perfecto para hablar con informantes que no tolerarían una entrevista más formal. El intercambio personal que construye con informantes cercanos en el trabajo de campo a largo plazo puede hacer que las entrevistas altamente estructuradas, e incluso las entrevistas semiestructuradas, se sientan un tanto antinaturales. De hecho, las entrevistas realmente estructuradas pueden obstaculizar su capacidad de comunicarse libremente con informantes clave.” (Traducción del autor)

<sup>5</sup> “En situaciones en las que no tendrá más de una oportunidad para entrevistar a alguien, lo mejor es realizar entrevistas semiestructuradas. Tiene gran parte de la calidad distendida de las entrevistas no estructuradas, y requiere de todas las mismas habilidades, pero las entrevistas semiestructuradas se basan en el uso de una guía de entrevista. Esta es una lista escrita de preguntas y temas que deben ser cubiertos en un orden particular”. (Traducción del autor)

question 27”.<sup>6</sup> (Rusell, p. 212)

## 2.5 Registros de audio

La tecnología permite hoy la posibilidad de grabar audio con excelente calidad y en aparatos portátiles de alta capacidad de memoria. A diferencia del siglo pasado donde grandes equipos eran transportados incluso a lomo de bestia, actualmente disponemos de una amplia gama de grabadoras portátiles a muy bajo precio.

Para obtener los mejores resultados es necesario prestar atención al tipo de equipos que requerimos según los objetivos de nuestra investigación y las condiciones en que procederemos a realizar el registro etnográfico.

Debido a la imposibilidad de incluir todas las circunstancias y proponer cómo resolverlas, a continuación presentamos las situaciones más frecuentes que debe acometer el investigador en las tareas de registro etnográfico audiovisual.

### 2.5.1 Tipos de micrófono

Según el **principio operativo**, los micrófonos pueden ser de condensador o dinámicos.

El micrófono de **condensador**, usado en estudios profesionales de grabación, tiene una excelente respuesta y una gama muy amplia de captación de frecuencias. Sus desventajas son que requiere de mayores cuidados porque es frágil y la humedad o un golpe lo pueden deteriorar. Otra característica es que capta señales de diferentes puntos de emisión, lo cual puede ser deseable o no, según las características de nuestra fuente sonora y el tipo de resultado que esperamos obtener. Para ponerlo a funcionar se requiere de un sistema de alimentación eléctrico llamado “Phantom Power” que se activa desde la grabadora y que alimenta al micrófono con una potencia de 48V. Esta activación consume sensiblemente la energía de la batería.

El micrófono de condensador es recomendado para grabar emisiones sonoras que no sean tan potentes (de bajos decibeles), como una guitarra acústica, charango, violín, acordeón, mandolina, etc.

El micrófono dinámico es más resistente y capta las señales acústicas que se encuentren más cercanas a su bobina. No requiere alimentación eléctrica para funcionar y

---

<sup>6</sup> “En las entrevistas totalmente estructuradas, se les pide a las personas que respondan a un conjunto de estímulos tan idénticos como sea posible. Una variedad de entrevistas estructuradas implica el uso de un cronograma de entrevistas: un conjunto explícito de instrucciones para los entrevistadores que administran los cuestionarios de forma oral. Las instrucciones son del tipo: ‘Si el informante dice que ella o él tiene al menos una hija de más de 10 años de edad, entonces haga las preguntas 26b y 26c. De lo contrario, pase a la pregunta 27’”. (Traducción del autor).

es excelente para instrumentos de emisiones sonoras potentes, como trompetas, saxofones, bombos, etc.

Según la respuesta de frecuencia, los micrófonos pueden ser planos o especializados. Como están diseñados para responder a un rango de frecuencias determinado, algunos privilegian ciertas frecuencias (digamos las de la voz humana) y otros las frecuencias más graves (como un bombo, por ejemplo).

Según la *direccionalidad* o *patrón polar*, los micrófonos pueden ser unidireccionales u omnidireccionales; esto se refiere a la capacidad de un micrófono para captar el ángulo de donde proviene la fuente sonora. El micrófono **omnidireccional** tiene la capacidad parejamente distribuida de captar la fuente sonora de cualquier ángulo de donde provenga, lo cual es deseable en ambientes abiertos donde los músicos se encuentran en distintos puntos. En tanto el micrófono *unidireccional* es más sensible cuando la fuente de emisión sonora se encuentra directamente al frente (ver figura 1). Este micrófono es preferentemente empleado cuando se busca aislar una señal acústica de otra (por ejemplo si queremos captar en una estudiantina la voz de la cantante, “libre” de la señal emitida por otros instrumentos). Finalmente está el micrófono *bidireccional*, que se caracteriza porque su sensibilidad está distribuida por igual tanto al frente como en la retaguardia (ver figura 2).

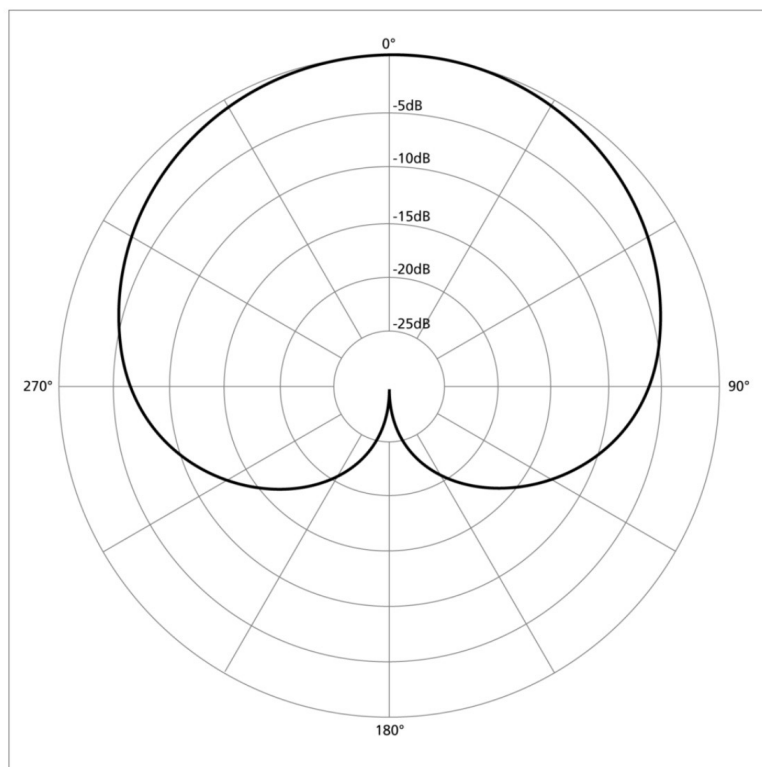


Figura 1: Patrón polar de micrófono cardioide, ideal para captar señales provenientes del frente y atenuar las de los costados o la zona posterior.

A partir de estas clasificaciones, el mercado ofrece una enorme variedad de calidades y precios. Para el trabajo de campo recomendamos un micrófono omnidireccional, que nos permita registrar el sonido envolvente, tal como ocurre frecuentemente con la música en vivo en espacios abiertos, y los unidireccionales, para grabar los instrumentos aisladamente, por razones del interés específico de la investigación o según el criterio del investigador.

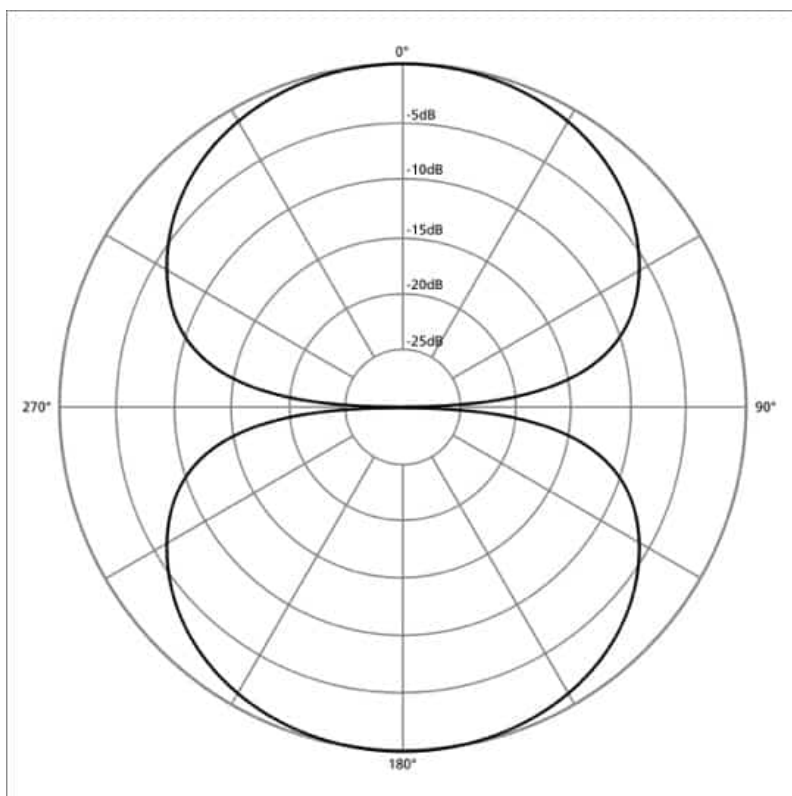


Figura 2: Patrón polar de micrófono bidireccional, empleado para captar señales provenientes del frente y de la zona posterior.

La elección entre micrófonos dinámicos o de condensador queda a las posibilidades económicas y al tipo de sonido que prefiramos, hechas las precisiones técnicas aquí descritas.

La portabilidad de un micrófono es un elemento fundamental a considerar. Supongamos que estamos acompañando a una banda de queñas, conjunto de sikuris, comparsa de carnaval, etc. En ese caso debemos tener un micrófono con suficiente extensión de cable y un sistema de colocación portátil del micrófono compatible con el desplazamiento de los músicos y que a la vez capte una señal multidireccional o unidireccional hipercardiode (esto es, que capte la señal de adelante y atrás del micrófono). Para tal fin es aconsejable el uso de un boom con un sistema de caña (extensor) que se conecte a la unidad de grabación.

Si bien las situaciones de registro etnográfico de música pueden ser muy variadas, por nuestra experiencia según los escenarios frecuentes, recomendamos los micrófonos siguientes:

- a) Conjunto de músicos con desplazamiento: Micrófono de condensador omnidireccional o unidireccional hipercardiode, con sistema de caña y protección contra el viento.
- b) Conjunto de músicos fijo: Micrófono de condensador omnidireccional o unidireccional hipercardiode, con sistema de caña y protección contra el viento, en caso se encuentren en espacios abiertos.
- c) Pequeños conjuntos (dúos, tríos): Micrófono de condensador estéreo.
- d) Solista instrumental: Micrófono de condensador o dinámico unidireccional.
- e) Instrumento y voz (charango y voz/ guitarra y voz): Cualquiera de los anteriores o considerar la posibilidad de aislar cada sonido con un micrófono unidireccional para hacer una edición posterior modificando independientemente cada señal.

### 2.5.2 Grabando audio sin imágenes

Consideramos que el uso de ciertos equipos profesionales (compresora, preamplificador, consola multicanal, etc.) no se justifica para grabar una entrevista. Por supuesto que la calidad será óptima, pero es poco práctico instalar todo esto en situaciones usuales de trabajo de campo. Recordemos que mientras más profesionales sean nuestros equipos de registro, más personal se necesitará para operarlo, aumentando el presupuesto, la carga del transporte y las exigencias logísticas. Una grabadora portátil de audio digital o incluso un celular serán suficientes para este tipo de registro.

#### 2.5.2.1 Con un celular o *smartphone*

Todos los teléfonos inteligentes (*smartphones*) tienen la función de grabadora de audio.

##### 2.5.1.1.1 Antes de la grabación

- a) Si la totalidad de miembros del equipo de investigadores tiene un teléfono inteligente, escoger el que tenga mayor capacidad de memoria, mayor rendimiento de batería y mejor tecnología.
- b) Activar el “modo avión” a fin de evitar que un ingreso de llamadas interrumpa la grabación.
- c) Asegurarnos de que tenga una cantidad suficiente de batería, considerando

que una entrevista puede prolongarse más de lo esperado.

- d) Colocar el celular en un lugar apropiado Podemos sujetarlo con la mano, como si fuera un micrófono, cerca de nuestra boca a la hora de preguntar y cerca de la del entrevistado para registrar sus respuestas.
- e) Asegúrese de saber dónde está el micrófono para no cubrirlo involuntariamente a la hora de sujetarlo.
- f) Es recomendable iniciar la grabación indicando el lugar, la fecha, el contexto y a quién vamos a entrevistar. Se puede considerar también cualquier dato que se considere relevante (por ejemplo, “estamos con don Fulano, quien hoy cumple años”, etc.) Esto ayudará a que más tarde, ante la eventualidad de la pérdida de datos o fichas de registro anexos, se pueda reconstruir esta información. Algunos celulares tienen una capacidad limitada para grabar audio o están ajustados para grabar segmentos de cinco, diez o quince minutos; asegurémonos de que esta opción esté desactivada. Otros se apagan automáticamente cuando suponen que no están en actividad, para ahorrar energía; revise que esos ajustes hayan sido desactivados.
- g) La mayoría de celulares comprimen la señal de audio, pero el resultado suele ser de suficiente calidad como para grabar entrevistas y editarlas posteriormente. Hay sistemas de compresión de audio específicos para cada marca; iPhone, con el sistema iOS, suele grabar en el formato de compresión ACC mientras la serie de Android lo hace generalmente en MP3. Escojamos de ser posible, formatos universales (MP3 es una buena opción), que puedan ser descargados, leídos y transferidos con fines de edición posteriormente, sin problemas.

#### *2.5.1.1.2 Durante la grabación*

Evite la manipulación innecesaria del celular porque la fricción del movimiento se capta como un ruido que ensucia la grabación. Eliminar ese ruido toma tiempo y no siempre es posible.

#### *2.5.1.1.3 Después de la grabación*

- a) Utilice un sistema lo más claro posible para anotar el título del registro. Evite por ejemplo “Huarochiri”, “Arpista” o “Compositor”, porque es posible que haya muchos registros con ese nombre al término del viaje de campo. Es mejor optar por un título más específico. Si es una entrevista, consigne el nombre del entrevistado y anote una secuencia numérica específica (Fulano de Tal 001).

- b) En el cuaderno de campo registre con el mismo nombre el evento grabado, de manera que el archivo de audio tenga coincidencia exacta con él.
- c) Las aplicaciones de los celulares escriben por defecto la fecha y hora de la grabación. Este dato es importante pero no suficiente. Es mejor descargar la data a la computadora y utilizar un sistema de etiquetado claro y preciso, que puede ser: Un código, nombre, lugar, fecha, hora y un campo para la descripción de contenidos. Mientras más pronto se haga este trabajo más fácil resultará, pues con el paso del tiempo, la búsqueda de una entrevista sobre un tema específico en medio de cientos o miles de archivos, puede ser una tarea ardua.
- d) No confíe en almacenar la data en su celular. Establezca una rutina, por ejemplo reenvíela a su correo inmediatamente o compártala con sus compañeros vía Whatsapp, Inbox, e-Mail u otra modalidad. Recuerde que la pérdida del celular o su deterioro por cualquier motivo puede significar la pérdida de la data reunida.
- e) Muchas veces en las comunidades rurales no hay suficiente señal de Internet por lo que la capacidad de compartir archivos no está disponible. Es mejor llevar consigo una laptop y descargar ahí la data obtenida después de cada jornada de trabajo.

#### 2.5.2.2 Con una grabadora digital

Existe una gran variedad de modelos de grabadoras de audio; algunas traen micrófono incorporado y otras requieren el uso de un micrófono externo. En el primer caso, si su tamaño lo permite, podemos seguir las indicaciones usadas para el uso de celulares. Si usamos un micrófono externo, consideremos a una persona a cargo de la grabación de audio y otra a cargo de la entrevista.

Podemos capturar el sonido a través de:

- a) Micrófonos conectados a la unidad de grabación mediante cables.
- b) Micrófonos inalámbricos (tipo solapero-levalier u otros)
- c) Micrófonos tipo boom con caña extensora.

A continuación una descripción de cada ítem:

- a) Micrófonos conectados a la unidad de grabación mediante cables: Podemos usar un micrófono dinámico conectado al puerto mono (L-left) de nuestra grabadora. Si se trata de una voz, es suficiente usar el sistema mono; si buscamos registrar un conjunto musical, podemos usar el otro canal (R-

right) para captar la señal en modo estéreo. Ambas señales podrán ser editadas posteriormente en una computadora y optimizar los resultados.

- b) Micrófonos inalámbricos (tipo solapero-levalier u otros): Uno de los tipos de micrófono inalámbrico más comunes es el *solapero*, ideal especialmente para grabación de entrevistas. Esta tecnología usa frecuencias de radio digitalizadas y vinculadas a una unidad receptora que está conectada físicamente a la grabadora. Consta de un micrófono y una unidad receptora de la señal. Ventajas: Debido a su tamaño puede ocultarse entre las ropas del entrevistado (blusa, camisa, corbata, casaca, poncho, etc.) Produce una buena señal debido a que ha sido especialmente diseñado para este fin. Desventajas: En un ambiente muy abierto, la señal de radio tiende a perderse y producir interferencias. Es necesario ser cuidadosos con el nivel de batería porque al empezar a descargarse suelen producir ruidos o dejan de grabar. Aunque también son útiles para grabar instrumentos, es necesario hacer varias pruebas de colocación (“micrado”) y niveles de ingreso de la señal antes de empezar a grabar. Si no se cuenta con otra unidad parecida, es posible que no se escuche las preguntas del entrevistador puesto que su nivel de captación sonora está diseñado para grabar solo una fuente cercana de emisión. Asegúrese de que sus preguntas queden también debidamente registradas. Por su sensibilidad, cualquier fricción con una superficie tiende a amplificarse y ensuciar la grabación. Observe que el movimiento del entrevistado o músico no produzca esa fricción.

Los otros tipos de micrófonos inalámbricos suelen ser grandes, como los empleados en conciertos o por locutores en vivo.

- c) Micrófonos tipo boom con caña extensora: Estos micrófonos funcionan indistintamente para grabar entrevistas individuales, grupales, performances musicales de pocos músicos o de muchos, de personas detenidas o en movimiento, mejorando su captación según el ángulo en que se lo coloque. Ventajas: Se adapta fácilmente a casi cualquier contexto de registro sonoro. Su diseño encapsulado lo protege de golpes y vibraciones, pues tiene un sistema de suspensión que no transmite prácticamente ningún ruido por vibración o manipulación. Tiene un protector contra ruidos producidos por el viento, muy útil en el trabajo de campo al aire libre. Su brazo extensor o caña permite que el operario lo acerque a distancias de hasta 2 o 3 m. Con una correcta coordinación con el operador de la cámara, puede permanecer

fuera del encuadre, si así se desea. Desventajas: Debido a que hay que sujetarlo y acercarlo a la fuente de emisión sonora, y aunque su peso es relativamente liviano, tenerlo levantado por varios minutos resulta agotador; si bien tiene arneses que se venden por separado y hay técnicas que facilitan su manipulación, es necesario tener buen estado físico para operarlo, especialmente en contextos festivos o en largas grabaciones de recorrido. Al estar conectado mediante cables a la grabadora (cámara de vídeo o grabadora digital), hay que ser cuidadosos sobre todo en lugares donde hay gente transitando, pues puede desconectarse o tirarse el cable, dañándose las clavijas de contacto. Para un mejor rendimiento, es recomendable que se encargue su operación a una persona mientras otra opera la grabadora, de tal manera que se tenga ambas manos libres para sujetar la caña. Consejo: Para grabaciones fijas, sin desplazamiento, siempre que sea posible y con cuidado, busque trabarla o fijarla contra alguna superficie, de tal manera que no sea necesario que el operador lo esté sujetando permanentemente.

#### 2.5.2.2.1 *Antes de la grabación*

- a) Asegúrese de la autonomía de la batería. Según el modelo, algunas consumen más energía que otras y su duración puede ser bastante limitada, incluso con pilas de largo rendimiento. Lo mejor es conectarla, en lo posible, a alimentación eléctrica fija (tomacorriente doméstico); en caso contrario, lleve baterías de reemplazo suficientes. Consejo: Una excelente alternativa es usar baterías de motocicleta, relativamente ligeras y portátiles, con buena autonomía. Hay incluso modelos recargables enchufándolos a tomacorrientes domésticos, pero asegúrese que las clavijas de conexión sean las correctas y que la salida de voltaje sea adecuada al equipo que se está usando. Esto debe probarse previamente con un técnico especialista pues cualquier incompatibilidad puede dañar los equipos.
- b) Considere que algunos micrófonos externos de condensador requieren preamplificar la señal y para ello necesitan un alimentador de energía llamado “phantom power”. Las grabadoras profesionales y algunos modelos semi profesionales tienen un switch que activa ese “phantom power” y permite que el micrófono opere correctamente. El problema es que esta operación consume la capacidad de la batería rápidamente, con lo que la carga útil, incluso en las de tipo alcalinas, se reduce hasta en un 90%.
- c) Lleve adaptadores de todo tipo. A veces las clavijas de alimentación

doméstica son redondas, cuadradas, planas, desiguales, flojas, etc. Cerciórese de que la energía esté fluyendo correctamente y evite que el tránsito de las personas durante la entrevista desconecte los equipos accidentalmente.

- d) Porte siempre cables, supresores de picos, adaptadores, enchufes y accesorios de buena calidad. Muchas veces un buen registro depende de la calidad de estos adminículos.
- e) Si elige el modo de audio sin comprimir (WMA, WAV), considere que este ocupará más espacio en la tarjeta de memoria. La opción MP3, que es un formato de compresión de audio, es suficiente cuando se trata de registrar una entrevista.
- f) Si la grabadora no es muy portable por su peso o dimensiones, colóquela cerca de la boca del entrevistado y evite moverla porque la fricción producirá un ruido que puede opacar los testimonios.
- g) Asegúrese de que no solo las respuestas sino también las preguntas sean captadas claramente por la grabadora acercándose a ella.
- h) Haga una prueba. La mayoría de grabadoras de audio tienen varios controles que es necesario conocer y seleccionar. Uno de los más importantes es el nivel de ingreso de la señal de audio. Estudie su equipo y conozca cómo regular los niveles de ingreso de la señal, tanto en mono como en estéreo. Pida al entrevistado una prueba previa, que hable a su volumen habitual, y asegúrese que los decibeles de su emisión no saturen la señal ni quede muy bajas, pues eso dificultará la audición y edición posterior. Monitoree estos niveles usando audífonos y observando los indicadores de la grabadora si es que los tuviera (la zona verde es óptima, la amarilla indica leve saturación y la roja sobresaturación).
- i) De ser posible delegue la función de grabar a otra persona, pues puede resultar estresante mantener la concentración sobre los temas a conversar y a la vez controlar los equipos. Una vez que tenga al encargado de sonido correctamente instalado y con los equipos regulados adecuadamente, olvídense de la batería, la capacidad de la memoria, las conexiones, etc. y concéntrese en hacer una buena entrevista.
- j) Informe a los presentes que se va a realizar una entrevista y pida amablemente que todos colaboren desconectando sus celulares y guardando silencio. Si a pesar de estas recomendaciones se filtrara el ruido de conversaciones, ladridos de perros, ruidos externos, gritos de niños, etc., siéntase libre de detener la grabación y pedir nuevamente, con amabilidad,

la colaboración de todos para guardar silencio y continuar. Si a pesar de las advertencias el ruido continuara, considere elegir otra locación o postergar la entrevista para mejores condiciones. Es posible que esto genere alguna tensión en el ambiente, pero considere que una buena entrevista lo vale.

#### 2.5.2.2.2 Durante la grabación

A lo ya indicado en la sección de grabación con celulares, es necesario añadir lo siguiente:

- a) Asegúrese de que los indicadores de grabación estén encendidos y funcionando, pues puede haber ocurrido que se haya movido algún enchufe o conexión y que la energía no esté fluyendo, con lo que la grabadora no estará registrando nada.
- b) El encargado de la grabación de audio debe chequear permanentemente que los indicadores de entrada de la señal estén en el rango normal. Ajústelos sobre la marcha en caso sea necesario, sin interrumpir la entrevista.
- c) Es recomendable el uso de audífonos para monitorear el desarrollo de la entrevista.

#### 2.5.2.2.3 Después de la grabación

- a) En caso haya utilizado pilas o baterías, asegúrese de apagar la grabadora al final del registro; de no hacerlo, puede darse con la sorpresa de no tener batería para la siguiente entrevista.
- b) Siga las recomendaciones sobre almacenamiento de data de la sección “grabación con celulares”.

### 2.5.3 Grabando música sin imágenes

Las grabaciones de música requieren varios cuidados para obtener los mejores resultados, habida cuenta de que no estamos en un estudio de grabación y que las condiciones son generalmente ruidosas. Para ello el papel de los micrófonos es fundamental ya que se encargan de convertir la energía acústica en energía eléctrica, por lo que su elección es muy importante.

#### 2.5.3.1 Antes de la grabación de músicos en desplazamiento

- a) Si se va a grabar a músicos en movimiento, será necesario al menos contar con dos personas, una a cargo de la operación de la grabadora y el

monitoreo de la señal, y otra como *booman*, es decir quien se encargará de seguir con el *boom* al conjunto de músicos durante su recorrido.

- b) Es conveniente hacer un plan de grabaciones. Por ejemplo, si se trata de una procesión, es posible conocer de antemano el recorrido e incluso los puntos de parada. Habida cuenta de que no siempre es posible establecer un plan de recorridos, tendremos que improvisar con buen criterio las acciones a tomar.
- c) Revise permanentemente el correcto funcionamiento de los cables, las conexiones, el rendimiento de la batería, la memoria, accesorios, etc. pues este tipo de grabación de campo es una de los más estresantes y cualquier inconveniente no resuelto puede significar un registro deficiente.

#### 2.5.3.2 Durante la grabación

- a) Las dos personas a cargo de la grabación deben trabajar coordinadamente pues es posible que haya que alejar el micrófono, acercarlo, modificar el ángulo de colocación, avanzar hacia otra comparsa o conjunto, captar otros instrumentos alternadamente, etc. y esto dependerá de las indicaciones de la persona a cargo de operar la grabadora y será, en muchos casos, definido sobre la marcha.
- b) Hay que tener especial cuidado con los cables, pues en medio del recorrido, la gente puede pisarlos, desconectarlos, tensarlos y hasta inhabilitarlos si es que no se tiene el suficiente cuidado. En lo posible ambos investigadores deberán marchar uno al lado del otro.
- c) Es indispensable que la persona a cargo de operar la grabadora lleve audífonos. Hay algunos modelos como los Sennheiser HD 25-SP II diseñados para aislar el ruido externo, que es el gran problema a vencer en una grabación de campo de estas características (varios conjuntos musicales a la vez, gritos, cuetes, conversaciones, etc.). De manera general, aquí señalamos como “ruido” a toda señal acústica que interfiere con la señal que queremos registrar.
- d) Proteja los equipos. Si bien en el afán de lograr los objetivos del registro podemos tomar algunos riesgos, los equipos pueden dañarse a causa de la lluvia, el sol intenso o el calor. Consideremos además lo costoso que suele ser adquirir nuevos o repararlos.
- e) Revisemos atentamente los manuales de uso de nuestros equipos para darles el mejor uso posible, incluida su protección en climas extremos, bastante frecuentes en nuestra geografía.

### 2.5.3.3 Después de la grabación

- a) Verifique que la grabadora ha sido apagada y que todos los equipos y accesorios han sido guardados correctamente.
- b) Ponga a salvo la data obtenida según las recomendaciones anteriores.
- c) Realice una limpieza de los equipos. Los micrófonos, cables, grabadoras, etc. se estropean por el uso, especialmente por la lluvia, el polvo y el barro. Tengamos siempre los equipos y accesorios en buen estado y operativos al 100% para su próximo uso.
- d) A veces los equipos constan de varios componentes (cabezales, sujetadores, cables, baterías, fundas, etc.), por lo que es recomendable un *checklist*, una lista con todos los ítems que debemos chequear antes de guardar. La pérdida de un pequeño accesorio a veces impide el funcionamiento de los equipos o dificulta su uso y repararlos o reemplazarlos suele ser costoso.

### 2.5.4 Grabación de músicos estacionarios

Por músicos “estacionarios” nos referimos a aquellos que están detenidos en un lugar, en oposición a los que se desplazan mientras ejecutan sus instrumentos.

#### 2.5.4.1 Antes de la grabación de músicos estacionarios

- a) Es necesario conocer qué tipo de música se va a grabar para seleccionar adecuadamente el tipo de micrófonos, según la información anterior, especialmente si es que hay instrumentos de percusión que generalmente producen una señal fuerte y resultan difíciles de separar acústicamente en la edición.
- b) Salvo por criterios muy técnicos de nuestra parte, deberíamos respetar, en lo posible, la ubicación propia de los músicos, pues ellos saben por qué se posicionan de la manera en que lo hacen. Si fuera necesario, puede alejarse a la percusión (bombo, platillos, redoblante) siempre y cuando no se afecte la comodidad del conjunto para ejecutar la música como lo hace habitualmente.
- c) Es indispensable hacer una prueba para comprobar los niveles de entrada de las señales de audio y hacer los ajustes convenientes.
- d) En lo posible use stands de micrófono (parantes); evite sujetarlos con la mano.
- e) Explique a los músicos la posibilidad de que se tenga que realizar varias

tomas de cada tema para seleccionar luego la que haya quedado mejor. Recuerde que explicar a los colaboradores sobre el propósito del registro siempre es favorable porque se los involucra como parte del trabajo, lo cual es ideal.

- f) Trate de no crear un ambiente tenso a causa de la instalación de equipos, el acondicionamiento del espacio de grabación o sus propias indicaciones, pues esa tensión puede afectar el buen ánimo que debe acompañar una grabación.
- g) No decida qué instrumentos se incluirán en la grabación ni cuáles no; no decida quiénes deberán grabar en razón a sus propios criterios estéticos, simpatías o razones de cualquier índole.
- h) No emita opiniones críticas o cuestionadoras sobre la música, la calidad de los músicos, la afinación, los matices, etc. No interfiera en el desarrollo de la música, límitese a registrarla respetuosamente.

#### 2.5.4.2 Durante la grabación

- a) Considere siempre la posibilidad de hacer ajustes sobre la marcha, pues las emisiones dinámicas de la música pueden exigirlo así.
- b) No interrumpa las grabaciones salvo por un problema serio, como la falta de energía en los equipos, cambio de memoria, etc., asuntos que, en lo posible, deberían haber sido resueltos previamente.

#### 2.5.4.3 Después de la grabación

- a) Verifique que la grabadora haya sido apagada y que todos los equipos y accesorios han sido guardados correctamente.
- b) Ponga a salvo la data obtenida, según las recomendaciones anteriores.
- c) Realice una limpieza de los equipos. Los micrófonos, cables, grabadoras, etc. se estropean por el uso, especialmente por la lluvia, el polvo y el barro. Tengamos siempre los equipos y accesorios en buen estado y operativos al 100% para su próximo uso.
- d) Comparta el resultado de la grabación con los músicos, siempre que sea posible. Hágalos escuchar el registro y agradezca la colaboración de cada uno.

## 2.6 Registro audiovisual

En la actualidad el registro audiovisual es una de las herramientas más valiosas del

trabajo etnográfico y su uso es casi obligatorio por lo que aporta a los objetivos de la investigación. Ante la gran cantidad de equipos y tecnología disponible, es importante escoger aquella que se adapte mejor a nuestras tareas y a las condiciones en que realizaremos el trabajo. Si bien un celular en modo cámara de vídeo también puede sacarnos de apuros y, con pericia, convertirse en un aliado valioso, es mejor tener equipos diseñados especialmente para el registro audiovisual y capacitarse para obtener de ellos el mejor provecho posible.

### 2.6.1 Tipos de cámara de vídeo

Con el desarrollo de la tecnología de cámaras de vídeo, la industria audiovisual ha puesto al alcance de los investigadores recursos que antes eran extremadamente costosos. Entre tantas marcas y modelos, básicamente podemos diferenciar los siguientes tipos de cámara:

- a) Cámaras compactas tipo *handycam*.
- b) Cámaras de lentes fijos.
- c) Cámara de lentes intercambiables.
- d) Cámaras fotográficas tipo DSLR con función de grabación de vídeo.

Un criterio a considerar para elegir el tipo de cámara adecuado es saber en qué soporte se almacenará la data. Recordemos que hasta hace apenas unas décadas muchas cámaras de formato semi profesional y profesional registraban en cintas analógicas como Betamax, Betacam, VHS, que luego tuvieron versiones digitales y evolucionaron a nuevos soportes como Hi-8, Mini DV, etc. También hubo un período breve en que algunas cámaras de mano o *handycam* grababan en CD, aunque esta tecnología fue efímera.

No existe un modelo de cámara ideal, de modo que escoger una dependerá del tipo de investigación que realizaremos, del destino de nuestros registros (no es lo mismo grabar con fines de registro etnográfico o como ayuda para los informes que hacerlo con el propósito de producción audiovisual posterior, de tipo documental por ejemplo) y, evidentemente, de nuestros recursos económicos.

A la luz de la experiencia de registro etnográfico realizado en Cajamarca por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, nuestro propósito fue grabar considerando el lenguaje audiovisual como una fuente de información y de apreciación estética a la vez, como un vehículo para exponer nuestras investigaciones y mostrar con la mejor calidad visual que pudiéramos, el extraordinario paisaje sonoro y cultural de Cajamarca. Desde esta perspectiva escogimos los equipos, por supuesto, calculando

también el personal para manejarlo, su capacitación y el presupuesto disponible.

Al igual que con las grabadoras de audio, las cámaras de vídeo ofrecen ventajas y desventajas. Aunque el propósito de esta tesis no es profundizar en asuntos técnicos sobre los equipos de registro audiovisual, comentaremos algunos aspectos que pueden orientar la labor de los investigadores.

Aconsejamos descartar el uso de equipos de registro en CD o DVD y cintas, ya sean VHS, Mini DV, Hi-8, etc., puesto que se trata de tecnologías obsoletas. Lo recomendable es escoger equipos que registren en tarjetas de tipo Compact Flash (ver figura 3) o SD (ver figura 4), que actualmente son los tipos de tarjeta de memoria dominante en el mercado.



Figura 3. Memoria Compact Flash (CF) de 64 GB. Asegúrese de qué tipo de memoria soporta su videocámara o unidad de grabación.



Figura 4. Memoria SD (Secure Digital) de 64 GB. Infórmese de la clase de tarjeta que recomienda el fabricante de su videocámara o unidad de grabación

Aunque algunas marcas de cámaras poseen sus propios tipos de tarjeta como por ejemplo Olympus y Fuji, que usan las XD, el mercado mayoritariamente ha definido las tarjetas SD como dominantes. Las hay de varias capacidades de almacenamiento, de 4, 8, 16, 32, 64 y 128 GB y de distinta clase, que está en función a la relación entre capacidad de almacenamiento y velocidad a la que se escriben los datos. Los fabricantes de cada cámara indican qué clase de tarjeta SD es apropiada para sus equipos.

La capacidad de almacenamiento de una tarjeta no es absoluta, pues dependerá de la calidad en la que realicemos nuestras grabaciones, donde a mayor calidad o resolución en audio/vídeo, mayor espacio ocupará la data en la memoria y viceversa. Dependiendo del modelo de cámara y el modo de grabación, es casi seguro que con dos tarjetas de 64 GB podamos disponer de aproximadamente 8 horas de grabación en full HD, con la ventaja de que esta información se puede descargar en la computadora y posteriormente formatear la tarjeta para que quede lista para nuevas grabaciones. Antes de formatear una tarjeta, un proceso generalmente irreversible, cerciórese de que ha sido correctamente descargada en su computadora.

Por razones de costo elevado y de complejidad en su uso, en la presente tesis descartamos el uso de equipos de cine y nos concentramos únicamente en el formato de vídeo.

A continuación explicaremos las ventajas e inconvenientes de los cuatro tipos de cámara arriba enumeradas.

#### 2.6.1.1 Cámaras compactas tipo *handycam*

Son las típicas cámaras pequeñas que mediante una correa pueden ser sujetadas con una sola mano, de ahí su nombre. Su peso es de 600 gr en promedio. (Ver figura 6).

##### *Ventajas:*

- Son económicas y ofrecen una buena calidad dentro de la gama de equipos no profesionales.
- Pueden ser incluso de tecnología 4K. Son muy fáciles de transportar y operar.
- En modo automático resuelven una serie de situaciones desfavorables y bastante frecuentes en el trabajo de campo como poca iluminación o registro nocturno.
- En el modo manual disponen de algunos controles básicos que mejoran su rendimiento.
- Casi todo los modelos tienen conectores estándar a unidades básicas tipo

micrófono externo *miniplug*, reflectores pequeños, trípode ligero, PC o Mac vía cable USB y permiten su uso con programas de edición nativos de fácil manejo.

- Aunque sus archivos nativos suelen ser diferentes, casi todas las marcas graban en formatos estándar como MPEG4, MOV, AVCHD y AVI, lo que permite su descarga y edición por la mayoría de programas de edición.

*Inconvenientes:*

- Su óptica es fija, es decir que sus lentes no son intercambiables. Esto significa que mediante el uso del zoom con la función servo (motor de acercamiento) o manual, el zoom óptico es reducido. La función de zoom digital es realizado mediante procesos que ocurren en el micro procesador de la propia cámara y no mediante sistemas de física óptica. Esto hace que en el máximo de acercamiento o zoom, las imágenes se verán pixeladas. Asimismo, las ópticas múltiples (por ejemplo un objetivo de 18-105 mm) tienden a producir aberraciones visuales debido a la tecnología de ajuste de los lentes.
- Su autonomía con la batería cargada al 100% es generalmente baja, de modo que una sola carga suele permitirnos 40 minutos de autonomía, en promedio. Este factor dependerá del modelo de cámaras y del tipo de batería.
- Al ser pequeñas, son inestables y requieren el uso de un trípode. Aún así, pueden ser movidas e incluso derribadas por una ráfaga de viento.
- No tiene conectores para micrófonos profesionales, por ejemplo mediante cables XLR.
- El modo manual no es lo suficientemente completo, pues se limita al control de balance de blancos, enfoque e iris, principalmente, en rangos muchas veces pre establecidos.
- Su sensor es pequeño, lo que determina un patrón de muestreo básico, a diferencia de las cámaras profesionales o de mayor formato.



Figura 5. Handycam de Sony.

### 2.6.1.2 Cámaras de lentes fijos

Son cámaras de mayor tamaño que las *handycam* y que ofrecen mayor calidad de registro y cantidad de prestaciones. Su peso excede 1.5 kg y, como en el caso anterior, son también de óptica fija, es decir, no permiten el uso de lentes intercambiables. (Ver figura 7).

#### *Ventajas:*

- Aun cuando son más grandes que una *handycam*, son igualmente portátiles.
- Ofrece prácticamente las mismas prestaciones que una *handycam*, con algunas funciones más convenientes como conectividad HDMI, conectores a unidades de audio profesionales vía cables XLR, lo que permite el uso de micrófonos profesionales, etc.
- La mayoría de modelos incluye un micrófono de tipo bayoneta montado en la parte delantera, lo que mejora el registro de audio siempre que la fuente de emisión sonora venga de la misma dirección que las imágenes que se está grabando.
- Al tener mayor tamaño, su sensor es también más grande, con lo que mejora el patrón de muestreo de color.
- Al tener más peso que una *handycam*, son más estables sobre cualquier superficie.
- Dispone de controles manuales para incrementar la señal de audio por canales separados R (right) y L (left).
- Tiene filtro de densidad neutral o NSD, muy conveniente para trabajar en

condiciones de luz solar intensa.

- Su precio puede oscilar entre los 1,500 y 5,000 dólares, aproximadamente.
- Tiene una zapata que permite la instalación de lámparas LED.
- Un buen trabajo de post producción puede compensar las limitaciones de este equipo y mejorar considerablemente el resultado final.

*Inconvenientes:*

- Al igual que en el caso anterior, el zoom óptico solo cubre cierto rango de acercamiento que es compensado digitalmente, lo que puede producir imágenes pixeladas cuando el zoom está al tope.
- Aun cuando la óptica de casi todos los modelos es bastante buena e incorpora lentes de buena luminosidad, el uso de un único lente de distancia focal múltiple produce aberraciones que resultan inconvenientes para proyectos profesionales.



Figura 6. Cámara Panasonic de lente fija.

### 2.6.1.3 Cámara de lentes intercambiables

Son equipos que generalmente solo traen el cuerpo, pues la óptica es vendida por separado. Aunque su precio es más elevado que los modelos anteriores, permite buenos resultados mediante el uso de lentes profesionales, ya sea de fotografía o de cine.

*Ventajas:*

- Aunque el tamaño de su sensor puede ser el mismo que el de la cámara de óptica fija, la ventaja más importante es la posibilidad de usarse con lentes de fotografía profesional e incluso de cine, pues el elemento óptico es el que establece en gran medida, la calidad de un equipo sobre otro.
- Con un trabajo esmerado de post producción, los registros de estas cámaras mejoran considerablemente.
- Hay una serie de adaptadores disponibles para compatibilizar el anillo de enrosque de la cámara con diversos lentes no nativos. Así podemos usar una cámara Panasonic o Sony, por ejemplo, con lentes Leica, Rokinon, Nikon, Canon, etc.
- Podemos usarlas con una muy amplia gama de lentes nativos o de otras marcas, siempre que tengamos los anillos adaptadores.



Figura 7. Cuerpo de cámara Sony para uso con lentes intercambiables.

#### Desventajas:

- En caso coloquemos lentes grandes y pesados, es necesario el uso de accesorios que fijen esos lentes a la estructura de la cámara. Estos accesorios suelen ser costosos.
- A menos que usemos lentes nativos, casi inevitablemente las funciones electrónicas de los lentes adaptados (enfoque automático, iris, etc.)

quedarán inhabilitadas.

- Como hemos señalado anteriormente, mientras más profesionales sean los equipos que usemos, mayor será la cantidad de operadores a su cargo y más grande el peso y las dificultades para su transporte.
- Muchos modelos traen solamente un micrófono incorporado para grabar audio referencialmente, lo que obliga a trabajar el registro de audio por separado.
- En muchos casos los fabricantes solo ofrecen el cuerpo de la cámara y venden los lentes por separado. Esto encarece su precio.
- Su costo puede ser entre 4,000 a 20,000 dólares o más.

#### 2.6.1.4 Cámaras fotográficas DSLR con función de grabación de vídeo.

Esta tecnología es muy usada actualmente. Las cámaras DSLR (*Digital Single Lens Reflex*) son fabricadas prácticamente por todas las grandes marcas líderes del mercado fotográfico como Nikon, Canon y Sony, que han incorporado a sus funciones fotográficas la de grabación de vídeo. (Ver figura 9).

Ventajas:

- El precio es bastante accesible y los resultados de muy buena calidad.
- El sensor de una cámara DSLR es grande, lo cual permite que las imágenes de vídeo sean de calidad apreciable.
- Al ser cámaras fotográficas de óptica intercambiable, cada marca ofrece una gran variedad de lentes, algunos muy luminosos, lo que eleva notablemente la calidad del registro videográfico.
- Son portátiles y ergonómicas.
- Permiten resolver con un solo botón el cambio entre registro fotográfico y videográfico, con un resultado parejo entre ambas funciones.
- Pueden ser montadas sobre trípodes ligeros, a menos que las utilicemos con lentes de mayor peso.

Desventajas:

- A pesar de que algunos modelos traen un pequeño micrófono incorporado, básicamente para grabar audio referencial, no están provistos de conectores de audio profesional, por lo que este registro se tiene que hacer por separado.
- Por ser de poco peso y tamaño, es necesario usar sujetadores o *steadycam* para mejorar su estabilidad.

- Los controles de vídeo se operan desde el modo fotográfico, lo que dificulta su operatividad.
- La mayoría de modelos ofrecen una autonomía de grabación continua de vídeo de solo 12 minutos. Eso significa que transcurrido ese tiempo, el registro se detiene automáticamente. Si no estamos atentos a ello, podemos quedarnos solo con los 12 primeros minutos de registro de una sesión mucho más extensa. Esto no la hace recomendable para entrevistas, por ejemplo, o grabaciones de campo no sujetas a ese límite de tiempo.
- No obstante sus prestaciones, sigue siendo una cámara diseñada para fotografías y no tiene varias de las funciones disponibles para cámaras de vídeo exclusivamente.



Figura 8. Cámara Canon DSLR con accesorios montados sobre el trípode.

### 2.6.2 Grabación de vídeo en el campo

Dado que nuestro registro de campo es igual de importante en lo visual que en lo sonoro, para fines didácticos solo expondremos aquí dos situaciones frecuentes vinculadas a la grabación de audio asociado a imágenes: a) La grabación usando el micrófono de la cámara y b) La grabación usando micrófonos externos conectados a la cámara.

En principio no recomendamos grabar audio usando los micrófonos incorporados a la cámara (no nos referimos al micrófono de bayoneta, sino a unos pequeños a modo de ranuras casi invisibles) porque el registro no será de buena calidad. Explicaremos las razones:

- Usar el o los micrófonos de la cámara (algunos traen dos al frente, en modo estéreo L-R) nos obliga a que la fuente sonora que vamos a registrar esté cerca, pues de lo contrario se grabará ruido ambiental debido a que estos micrófonos están diseñados para grabar las señales acústicas más cercanas a la cámara.
- Incluso si nuestra cámara tiene un control de incremento de la señal de audio (control de volumen de entrada), lo recomendable es situar el micrófono muy cerca de la señal sonora. Si usted sube el nivel de entrada sin acercarse a la fuente de emisión, se incrementará el ruido del entorno y no solo aquello que se pretende registrar.
- El trabajo de post producción para limpiar los ruidos a través de la computadora es sumamente tedioso; a pesar de una serie de *plugins* que ofrecen los *softwares* de edición, no hay nada mejor que una toma limpia.

Trabajar imagen y sonido por separado, incluso con equipos de gama baja o media permitirá que el registro crezca notablemente y que un buen trabajo de edición y post producción compense, en alguna medida, las limitaciones de nuestros equipos.

#### 2.6.2.1 ¿Cómo grabar audio y vídeo por separado con equipos básicos?

Ante la eventualidad de que usted no disponga de una grabadora digital de audio, el uso de un celular puede ser una buena solución. Recomendamos lo siguiente:

1. Coloque la cámara de vídeo en el lugar elegido, según las reglas de composición que correspondan.
2. Coloque el celular en modo avión y cerca de la fuente de emisión sonora. Si es para una entrevista, puede usar el bolsillo de la camisa del personaje o camuflar el celular sobre una mesa, en el borde de la ventana, etc. si es que no desea que la unidad aparezca en las imágenes.
3. Cuide que el lugar donde colocará el celular sea lo más estable posible y que sus micrófonos no queden cubiertos por el camuflaje.
4. Haga una prueba y asegúrese de que la señal llegue con claridad.
5. Encienda el botón “rec” del celular, luego el botón “rec” de la cámara de video y para sincronizar audio e imagen, colóquese a tiro de cámara (dentro del encuadre) y cuente “¡3,2,1... grabando!” Si no dispone de una claqueta, dé una palmada fuerte que quede grabada en el audio y en la imagen. La unión de ambos registros será el punto de partida para que, posteriormente, el editor los sincronice y una vez vinculados, pueda hacer los cortes que considere.

6. Si el registro es de música, proceda de igual forma, pero considere usar otro lugar que no sea el bolsillo de la camisa del músico porque, dependiendo del instrumento que vaya a grabar, la señal podría saturar.
7. No es recomendable usar diferentes celulares o grabadoras de audio para cada músico de un conjunto o para un grupo de varios músicos porque si bien la señal de cada instrumento se captará en primer plano, inevitablemente se filtrará por ejemplo en el de la trompeta, el sonido de los platillos, produciendo una señal “contaminada” o efecto de latencia imposible de eliminar.
8. Terminada la sesión, asegúrese de etiquetar claramente cada registro (ver sección correspondiente) y comparta la data para evitar que pueda dañarse o extraviarse al estar almacenada solo en los celulares.

#### 2.6.2.2 ¿Cómo grabar audio y vídeo por separado con equipos profesionales?

Aunque pudieran haber opiniones discordantes, en el presente estudio consideramos como equipos profesionales a aquellas cámaras de vídeo que tienen conectores para audio profesional, es decir, dotados de cables XLR. Como hemos señalado, normalmente cualquier modelo de cámara de vídeo que no sea *handycam* o DSLR viene con conectores de audio profesional que permiten grabar audio a través de la propia cámara. Usted también puede elegir usar una unidad de grabación externa (grabadora digital de audio), en cuyo caso deberá hacer una correcta sincronización entre el registro de imágenes y el de audio, ya sea empleando una claqueta o la técnica descrita en el ítem 5 de la página anterior.

#### 2.6.2.3 Uso del micrófono solapero o levalier

Esta tecnología es muy recomendada especialmente para entrevistas, como hemos señalado anteriormente, y representa también una herramienta útil para la grabación de instrumentos solistas, si es que sabemos colocarlo adecuadamente (por ejemplo en instrumentos de cuerda, siempre que sea posible, situaremos el clip en la boca del instrumento). Es importante conocer las características acústicas de cada instrumento. Por ejemplo la emisión sonora de un clarín cajamarquino no está en el extremo proximal (cerca de la boca del ejecutante), sino en el extremo distal (en la campana o calabazo). Es ahí donde deberíamos instalar el micrófono correspondiente, si fuera posible.

#### 2.6.2.4 Uso del micrófono de la cámara con cables de extensión

Como hemos señalado, la mayoría de modelos de cámara, a excepción de las

*handycam* y las DSLR, vienen provistos de un micrófono instalado sobre el lente, llamado “bayoneta”. Hemos mencionado también la limitación que representa este sistema porque nos obliga a situar la cámara cerca de la fuente sonora (esto es ideal para una nota de cámara al hombro, por ejemplo, como la que usan los reporteros). Pero si la fuente sonora está lejos de la cámara, deberíamos procurar lo siguiente, en orden de prioridades:

- a) Utilizar un boom con caña extensora.
- b) Utilizar un micrófono inalámbrico (puede ser uno de tipo solapero u otro)
- c) Utilizar el micrófono de tipo bayoneta de la cámara, pero con unos cables lo suficientemente extensos como para cubrir la distancia hasta la fuente sonora. En este caso debemos tener en cuenta lo siguiente: La persona que sostiene el micrófono en la mano aparecerá en el vídeo; en una situación de desplazamiento de personas, como que ocurre en las festividades populares, es una situación muy estresante porque se corre el riesgo de que se desconecten los cables, se tire de ellos, se los pisotee, etc., dificultando el trabajo.

En estos tres casos, el uso de la cámara de vídeo como grabadora de audio requiere que prestemos atención a las conexiones y ajustes correctos. Atención a lo siguiente:

- a) Active los controles desde la cámara que habiliten la entrada de audio externo (generalmente el botón indica MIC EXT).
- b) Conecte la clavija del cable (toma XLR) a la cámara correctamente. Esta conexión produce un “clic” que asegura que la conexión se haya hecho correctamente.
- c) Determine si va a usar modo MANUAL o AUTO para la entrada de audio. Tenga en cuenta que el modo MANUAL significa que usted decidirá el nivel de volumen de entrada de la señal. Si lo coloca por ejemplo en el nivel 7 y luego la fuente de emisión aumenta, (mayores decibeles, por ejemplo el ingreso de unos platillos, una trompeta tocada *forte*, etc.) se tendrá que disminuir el nivel por ejemplo a 5. Es decir, se requiere exclusivamente de una persona controlando permanentemente estos volúmenes, incrementándolos o disminuyéndolos según los indicadores LED. Puesto que estos niveles generalmente aparecen en la pantalla de la cámara (display) y el camarógrafo está ocupando esa pantalla como monitor de sus imágenes, es muy complicado que el resultado sea satisfactorio para ambos, sonidista y camarógrafo. Esto significaría además el trabajo de tres operadores: Uno en la cámara, como *camarógrafo*; el segundo en la cámara también pero como *sonidista*; y el tercero con *operador del micrófono* cerca

de la fuente de emisión.

- d) Por lo tanto elija la opción AUTO para que la cámara decida automáticamente los niveles de volumen de entrada del audio.

Por todo esto consideramos que la mejor manera de hacer registro audiovisual en el campo, sobre todo en condiciones de registro de una festividad con mudanzas o desplazamientos (dicho sea de paso, la forma más exigente de registro para cualquier investigador audiovisual), es la siguiente:

- a) Registre audio y vídeo por separado, pero con sendas unidades, es decir una cámara de vídeo y una grabadora de audio independientes. Esta técnica, no está exenta de dificultades, como veremos seguidamente, pero resuelve el problema de los cables, de la dependencia de movimientos entre camarógrafo y sonidista y permite que cada especialista se concentre prioritariamente en su trabajo.
- b) Coordine de la manera más detallada posible las tareas de grabación de cada jornada. Por ejemplo, si se trata de la Fiesta del Agua en San Pedro de Casta, en una de las fechas hay un maestro que precede la llegada del agua tocando la chirisuya. Registrar ese momento es prioritario. El director de grabación tiene que decidir cómo se va a grabar, desde qué puntos de recorrido y qué momentos de ese recorrido ritual deberá ser cubierto necesariamente.
- c) Aunque con esta técnica cada especialista se concentrará mejor en lo específico de su registro, es imprescindible que todos estén sincronizados, para fines posteriores de edición. Para ello recomendamos lo siguiente:
- d) Ambos deben encender sus equipos y a corta distancia uno del otro, la persona a cargo del sonido deberá decir: Lugar, fecha, celebración, descripción brevísima del lugar. Luego procederá con la técnica de la cuenta “3, 2, 1... ¡grabando!” fuerte y claro para que quede grabado en audio (por la grabadora digital), y en audio y vídeo (por la cámara de vídeo).
- e) Luego se separan y empieza cada uno a registrar según el plan acordado. Esta cuenta previa permitirá que el editor sincronice correctamente ambos registros en la mesa de edición.
- f) Normalmente la claqueta haría esta función, pero es posible que con el ruido ambiental no se logre escuchar el “clic” de la claqueta y que además la cantidad de planos que se quiera grabar, obliguen a escribir y borrar la pizarra tantas veces que se vuelva una tarea fuera de control.
- g) Camarógrafo y sonidista tienen que comunicarse visualmente y a través de

señas, permanentemente.

- h) Ninguno deberá detener la grabación unilateralmente sino a indicación del camarógrafo o director de cámaras. Esta jerarquía, necesaria para que el trabajo de campo sea efectivo, debería quedar establecida antes del inicio de los registros, pues si no se respeta este protocolo, las imágenes no tendrán correlato en audio y viceversa, un error frecuente de los muchos que se suelen cometer en el registro audiovisual.
- i) Dado que en algún momento se detendrán las grabaciones (stop), es necesario que para retomar, nuevamente se proceda como en el punto “d”. Esto significa que el camarógrafo debe saber siempre qué está grabando el sonidista y viceversa.
- j) Salvo que se acuerde alguna técnica de camuflaje o que se convenga en cerrar el plano, inevitablemente aparecerá en las imágenes la persona encargada del sonido. Esto no es grave ni mucho menos, pero debería tenerse conciencia de que ocurrirá así.

### *2.6.3 Grabación de vídeo*

Cualquier manual de lenguaje audiovisual nos ofrecerá información sobre los diferentes tipos de planos y cómo construirlos. Aquí nos ocuparemos de otros asuntos relacionados con las diversas situaciones que plantea el registro audiovisual de campo y cómo sacarles provecho, incluso si los equipos no son de gama profesional.

La grabación de vídeo es uno de los aspectos más interesantes del registro etnográfico, entre otras razones porque permite registrar información que luego podrá ser repetida a voluntad sin la degradación a que estaban sometidos anteriormente los registros videográficos o cinematográficos en cintas o películas.

Otro elemento importante es la portabilidad y el bajo costo de los equipos, aunque hay tecnologías de mejor calidad, de mayor tamaño y por supuesto, de mayor precio también.

A continuación presentamos las siguientes recomendaciones para el uso de cualquier tipo de cámara digital:

1. Siempre que sea posible, elija acercarse al objeto con la cámara antes que emplear el zoom, para evitar que la imagen resulte pixeleada. Los acercamientos ópticos o digitales (zoom) deberían ser usados únicamente en situaciones en que no sea posible acercarse físicamente al objeto que se está grabando.

2. No use el trípode de fotografía para hacer vídeo, puesto que está hecho para posiciones fijas. Si va a hacer movimientos tipo “paneo”, “tilt down/ tilt up”, etc. con el trípode de fotos, cada vez que afloje y ajuste de nuevo las clavijas, inevitablemente producirá un movimiento indeseado que afectará la narrativa del vídeo. En otras palabras, y aunque resulte obvio, recuerde que el trípode de fotografía es para fotografía y el de vídeo para vídeo.
3. Mantenga los equipos limpios, especialmente las lentes. Considere que una mancha puede echar a perder un excelente plano, además que genera distracción en el televidente pues la visión tenderá a fijarse en la suciedad más que en la imagen propiamente. El polvo es uno de los tipos de suciedad más frecuente en el trabajo de campo, así como las huellas de humedad, brisa marina o lluvia. Lleve consigo una brocha especial para soplar las lentes antes de pasarle un paño de microfibra, pues si la superficie tiene polvo, al pasarle el paño la rayará; tal vez a simple vista no se note, pero con seguridad estará produciendo rayones que, al cabo del tiempo, le quitarán calidad. Hay en venta *kits* de limpieza de lentes a precios asequibles.
4. Si viaja a zonas muy calurosas, evite dejar la cámara expuesta al sol o dentro de un vehículo. Los componentes electrónicos pueden descomponerse o la humedad puede condensarse en las lentes; esto requerirá llevarlo al servicio técnico para retirar la humedad acumulada y evitar la formación de hongos, una de las razones más frecuentes de su deterioro irreversible.
5. Ocurre con mucha frecuencia que el brillo solar es tan intenso que impide que se pueda apreciar las escenas que estamos grabando por el visor o pantalla LCD. Para no perder el control de la escena que está grabando, cúbrase usted y el visor de la cámara con una tela oscura, puede ser una casaca por ejemplo, cuidando siempre de no tapar la lente.
6. Si se opera la cámara en modo de enfoque manual y el camarógrafo usa anteojos correctores para miopía u otro defecto visual, asegúrese de que los tenga puestos y, si fuera necesario, ajuste el corrector de dioptrías que tienen instaladas las cámaras en el visor. Esto es muy importante, pues de lo contrario las imágenes se registrarán fuera de foco y serán inservibles, pues no hay modo de corregirlas en la edición.
7. Acostúmbrase a colocar el tapasol en la lente, especialmente en lugares de brillo solar fuerte, de esta manera se atenuará o evitará que los rayos solares caigan diagonal o directamente, produciendo el efecto llamado *flare*.

8. No apunte directamente al sol, pues ocasionará daño en el sensor.
9. Guíese por el manual de operaciones de su cámara.

#### 2.6.3.1 Antes de grabar

1. Asegúrese de tener suficiente batería y memoria. Antes de cada grabación lo ideal es que la tarjeta de memoria esté vacía y que las sesiones anteriores hayan sido descargadas en una computadora.
2. Haga una inspección del lugar, considere especialmente el factor de la iluminación y si es posible escoja los lugares que pueden favorecer la construcción de una narrativa favorable a la investigación. Por ejemplo, si entrevista a un luthier, elija su taller como el lugar principal de registro y componga las escenas convenientemente.
3. Conozca cabalmente las prestaciones de su cámara. Consulte el manual, revise tutoriales en Internet y practique tanto como sea posible hasta alcanzar dominio técnico. Todos los equipos tienen detalles y particularidades cuyo manejo permitirá que el registro sea de mejor calidad. En lo posible no permita que lo sorprenda una situación imprevista sin que usted sepa cómo resolverla técnicamente.
4. Nunca olvide hacer un balance de blancos antes de apretar REC. Recuerde que el balance de blancos es la información de la temperatura de la luz y esta varía no solo entre la luz solar y de tungsteno sino también entre interiores-exteriores, clima nublado-soleado, etc. Hacerlo no le tomará más de unos pocos segundos. Lleve siempre consigo la tarjeta de grises y realice la calibración con esa tarjeta de forma manual. El uso de una superficie blanca se recomienda para definir la exposición. No se confíe del blanco de una pared o de una nube, puesto que los parámetros de medición del sensor para calibrar son precisos. En el siguiente tutorial se explica cómo calibrar correctamente haciendo uso de la tarjeta de grises:

<https://www.youtube.com/watch?v=BHkl79eNBlg>

5. Elabore un plan de grabaciones diario. La planificación general casi siempre se modifica por la exigencias de cada día, en razón al clima, el desarrollo de los eventos y diversas circunstancias. Esto obliga a que el director del proyecto, con la participación del equipo de investigadores cubra los objetivos del registro de cada fecha, sin que queden cabos sueltos.
6. Realice un *checklist* de todos los objetos y accesorios que debe llevar consigo para que nada se olvide.

7. En lo posible tenga un esquema previo de los planos que debe construir y concéntrese en que cada uno sea sólido en un doble sentido: la transmisión de información y también de emociones.
8. Salvo para las grabaciones de festividades, informe a los presentes que se va a empezar a grabar y que es necesario guardar silencio. Explique que nadie debe interponerse entre la cámara y el sujeto, a menos que esto no represente un problema en sus preferencias.
9. Use un trípode o monópodo. Los vídeos grabados a pulso son sugerentes de narrativas en vivo o “subjetivas”, y el movimiento de la cámara transmite la sensación de que el espectador está presente en la acción; sin embargo los planos grabados con la cámara apoyada en un trípode suelen ser más “limpios” y permiten, sobre todo en el gran plano general, plano general y plano entero, apreciar con mayor pulcritud las imágenes.
10. En caso no tenga un trípode o monópodo, considere la posibilidad de usar una base estable y segura sobre la cual colocar la cámara. Puede ser una banca, silla, tronco de árbol u otra superficie improvisada que proporcione estabilidad suficiente para el encuadre deseado. Sea cuidadoso porque una superficie inestable puede desequilibrar a la cámara y dañarla ante una eventual caída.
11. Para proteger el lente compre filtros UV. En las cámaras analógicas servía para evitar los rayos ultravioleta, pero en la tecnología digital es útil para proteger el lente. El mercado ofrece una amplia gama de filtros.
12. Lleve consigo todos los accesorios disponibles, pues no se sabe cuándo habrá de necesitarlos. Esto debe incluir: kit de limpieza, paraguas, tela oscura para evitar la refracción del sol sobre la pantalla LCD, correas, trípode, monópodo, baterías suplementarias, cargador de baterías, extensión de cables de electricidad, adaptadores para enchufes de todo tipo, estuches de los equipos, todos los lentes disponibles, rebotador de luz, lámparas led, tarjeta de grises, tarjetas de memoria suficientes, etc.

#### 2.6.3.2 Durante la grabación

1. Concéntrese en su trabajo, pero no deje de comunicarse con el equipo a través de señales. Si va a intercambiar alguna opinión importante, hágalo sin descuidar su labor y sin distraer al colaborador, en caso se trate de una entrevista.
2. Evite movimientos bruscos de la cámara que tienden a fatigar la vista del televidente. Es mejor detener la grabación y construir el siguiente plano

antes que conseguirlo moviendo la cámara. Si es inevitable, busque que ese movimiento sea progresivo y constante. De ahí la importancia de usar un trípode.

3. No abuse del zoom. Uno de los vicios más frecuentes, sobre todo en los principiantes, es usar excesivamente el zoom. Una cosa es que emplearlo por criterios estéticos, y otra como un recurso innecesario. Mientras menos lo use, mejor, pues contribuirá a que las narrativas visuales se aprecien sin la distracción que representa esta manipulación de acercamiento virtual.
4. Una vez que haya ajustado los niveles de iris, *shutter*, sonido, encuadre correcto, etc., en lo posible no mueva ningún control, a menos que sea estrictamente imprescindible (por ejemplo, excesivo brillo solar que exige cerrar el iris, etc.) La idea es que la labor del camarógrafo destaque por su silencio operativo a favor de sostener una narrativa visual constante, uniforme y sólida. El camarógrafo debe ser un mediador invisible entre los sujetos y el televidente, capaz de sostener un trabajo sobrio, sin estridencias visuales que suelen producirse por abuso en el uso del zoom, reencuadres innecesarios y frecuentes, etc.)
5. Es recomendable usar un chaleco de camarógrafo provisto de diversos bolsillos que permitan guardar tarjetas, tapas, baterías de repuesto y accesorios en general.
6. Si bien el trabajo del camarógrafo es especializado y diferenciado del editor, es muy conveniente que aquel tenga presente siempre que un buen editor no puede hacer magia, por más experto y creativo que sea; lo mejor es que el camarógrafo entregue planos limpios, sobrios, poderosos narrativamente y técnicamente impecables (no tomas fuera de foco, no uso innecesario del zoom, no movimientos bruscos, no coloraciones “falsas”, no sobre o sub exposiciones, no narrativas interrumpidas sin criterio, no planos inservibles, no escenas sin adecuado balance de blancos, etc. La lista es larga.)

#### 2.6.3.3 Después de la grabación

1. Apague la cámara y cubra la lente, así conservará la energía de la batería y protegerá a aquella de los agentes que hemos señalado. Cuando destape la lente de la cámara, guarde la tapa siempre en el mismo bolsillo del chaleco o el pantalón. Es muy común perderlo, y costoso reponerlo, de manera que hay que automatizar esta acción.
2. Descargue la data en una computadora lo más pronto posible. Esto permitirá desocupar la memoria y dejarla lista para la siguiente fecha de grabación y

también anotar la jornada con la memoria fresca.

3. Limpie los equipos a conciencia. Déjelos listos y operativos, con la batería llena y la memoria vacía, ordenados debidamente en sus estuches y protectores.

#### 2.6.4 Grabación de vídeo con celulares o smartphones

Actualmente la mayoría de celulares ofrece la función de grabación de vídeo. La mayoría de modelos que ofrece el mercado (Samsung Galaxy, iPhone, Huawei, HTC, etc.) tienen cámaras de excelente resolución que permiten grabar vídeos que pueden ser descargados y editados posteriormente e incluso ofrecen aplicaciones que permiten la edición en el propio teléfono.

Sin embargo, consideramos que el uso de celulares como cámara de vídeo debe ser solamente un recurso de emergencia, cuando ocurren situaciones interesantes de ser grabadas y no contamos, en ese momento, con los equipos apropiados.

Un *smartphone* tiene varios inconvenientes: su propietario casi siempre desconoce la memoria disponible; el uso de micrófonos del móvil o celular nos obliga a estar cerca de la fuente sonora, su estabilidad es mínima, etc. Y el factor más importante, cuando se reproducen las imágenes en una pantalla de mayor tamaño, inevitablemente pixeleará. Si bien algunos modelos graban en resolución 4K, esto ocupa bastante espacio en la memoria.

Sin embargo es posible que, eventualmente, nos salve de apuros. Por ello es importante lo siguiente:

1. Coloque el *smartphone* en modo “avión”, de manera que el ingreso de llamadas o mensajes de texto, etc., no interrumpan la grabación.
2. En lo posible conozca el espacio de memoria y batería disponible.
3. Si el registro es muy importante (no dudamos que todo registro lo sea, a lo que nos referimos es a que tenga un valor circunstancial difícilmente repetible), y si no dispone de memoria, considere la posibilidad de transmitir en vivo en alguna red social tipo Facebook. Es posible que la calidad sea deficiente, dependiendo de la calidad de la señal, pero al menos quedará publicado virtualmente y se resolverá la falta de memoria con este recurso de emergencia.
4. Si dispone de un brazo para *selfie* o *selfie stick*, úselo; puede darle mayor estabilidad a los movimientos del Smartphone que si lo sujetara con la mano, y a la vez le permitirá obtener planos más abiertos.

### 2.6.5 Grabación de vídeo con cámara de lentes fijos

Estas cámaras, por su tamaño y diseño, ofrecen una buena estabilidad y calidad de imágenes dentro del rango de las semi profesionales. Como hemos recomendado, sin embargo, considere el uso de un trípode para lograr mejores resultados.

Este manual no está orientado a cómo usar una cámara de vídeo. Sin embargo, es necesario recordar que, salvo se trate de un camarógrafo con poca experiencia y formación, el modo manual es recomendable antes que el modo automático. En ese caso debe tener presente la relación entre estos cuatro elementos:

1. Shutter speed (velocidad de obturación)
2. Iris (Diafragma)
3. Gain (Ganancia)
4. Temperatura de la luz y coloración

Es recomendable que los niveles de color sean planos (flat) y que todo proceso de coloración o modificación de luz, contraste, sombras, etc. sea hecho en post producción. Descarte entonces las grabaciones en blanco y negro o tonos sepia, o las coloraciones en cámara. El editor se lo agradecerá.

Especialmente en las regiones andinas, el brillo solar es intenso, pero a la vez impredecible, con cambio súbitos de condición de despejado a nublado y viceversa. Esto exige que, en lo posible, hagamos planos con iluminación que podamos controlar (por ejemplo el interior de una casa, un patio techado, etc.) De no ser posible, observemos el indicador de sobreexposición (*zebra*, en inglés) y hagamos los ajustes en este orden: a) Iris b) Filtro N.D. c) Shutter speed (obturador) d) Gain (ganancia).

Para el caso de subexposición, el orden recomendable es: a) Iris b) Shutter speed d) Gain (último recurso). Al respecto, puede consultar este recurso en línea:

<http://ficus.pntic.mec.es/~jcof0007/VideoCEP/controldecamara.html>

### 2.6.6 Grabación de vídeo con cámara de lentes intercambiables

Si bien, como hemos señalado, no existe una cámara de tipo ideal, las cámaras de lentes intercambiables ofrecen la posibilidad de construir narrativas de gran poder visual. Esto exige que estemos dispuestos a cambiar frecuentemente de objetivos (lentes) según los planos que queramos construir, lo cual demanda cuidado para que no se caigan, rayen o extravíen.

Hay gran cantidad de objetivos en el mercado. Nuestra recomendación para el trabajo de registro etnográfico es tener al menos los siguientes:

1. 50 mm/ 35 mm
2. 14-24 mm
3. 85 mm
4. Teleobjetivo zoom 55-200 mm

Y siempre con la mayor luminosidad posible.

Prefiera los lentes nativos de su cámara ya que tendrá disponibles los controles electrónicos; en caso contrario tendrá que usar un anillo adaptador y renunciar a los controles electrónicos (iris, autofocus, etc.) salvo algunos lentes específicos de algunas marcas que son compatibles con otras.

Si está a su alcance, use óptica de cine sobre su cámara de vídeo; los resultados serán muy superiores.

#### *2.6.7 Grabación en vídeo con cámara DSLR*

Como hemos explicado, estas cámaras son apropiadas especialmente para registros que no excedan los 12 minutos, de modo que no las recomendamos para períodos de duración indefinida, como suele ocurrir en el campo.

Salvo esta limitación y su falta de conexiones para audio externo, que nos obliga a grabar sonido siempre por separado, como ya explicamos, sus prestaciones son excelentes y permiten buenos resultados.

#### *2.6.8 Tipos de planos y sus utilidades*

El lenguaje audiovisual comprende diversos planos que favorecen una correcta narrativa. Es necesario entender que una selección apropiada de los planos no tiene que ver solo con la “belleza” que transmiten sino también con la información. En ese sentido, los planos generales contextualizan el escenario macro; los primeros planos ayudan a aproximarnos visualmente a los personajes que protagonizan las acciones, y los planos detalle aportan información no menos relevante que los dos anteriores.

Tipos de plano:

1. Gran plano general
2. Plano general
3. Plano conjunto
4. Plano americano
5. Plano medio
6. Plano busto

7. Primer plano
8. Primerísimo primer plano
9. Plano detalle

Una de las dificultades principales en el registro etnográfico es la falta de presupuesto para acometer los registros en las condiciones ideales o mínimamente convenientes. Esto obliga, por ejemplo, a llevar una sola cámara de vídeo y tener que cubrir con ella los diversos escenarios de una fiesta tradicional, una entrevista o un registro sobre instrumentos, danzas, vestimenta, preparación de alimentos, etc.

Por ello es fundamental revertir esta carencia a favor de nuestros objetivos. Por ejemplo podemos solicitarle al músico que ejecute dos veces la misma pieza o fragmento y en la repetición cambiemos de plano y encuadre; de esta manera, con una correcta sincronización de audio y un trabajo cuidadoso de edición, podemos enlazar ambos planos y simular que hemos usado dos cámaras. Si la ocasión es irreplicable, tenemos que optar entre una narrativa larga con cámara fija, o una narrativa larga con cámara de mano, en cuyo caso nuestro movimiento debe ser sobrio, lento, descriptivo, siguiendo atentamente la ejecución o desarrollo de la escena y teniendo una idea anticipada de qué queremos narrar, de modo que la cámara no haga movimientos erráticos o estériles.

#### 2.6.9 *Las tomas de apoyo*

Las tomas de apoyo son fundamentales para completar la construcción de narrativas con buenos fundamentos visuales, de modo que no las pase por alto. Recuerde que en el lenguaje audiovisual, los detalles suelen ser tan importantes como aquello que se considera “principal”; dicho de otra manera, la forma y el fondo están íntimamente relacionados. Por ejemplo, tan valioso narrativamente como el plano general de una procesión es el primer plano de un penitente rezando o una sahumadora acomodándose el velo, o un músico sudoroso pasándose el pañuelo por la frente tras dar las notas agudas de una trompeta. Para transmitir una imagen a través de las cámaras, es necesario saber mirar sin ellas.

Considere sus posibilidades de generar situaciones por segunda vez. Por ejemplo, si usted registra a un danzante de tijeras en un contexto ritual, no le puede pedir que ejecute de nuevo tal o cual suerte o reto solo para obtener los planos faltantes. Esto exige que el camarógrafo se adapte a las condiciones en que se desenvuelven los sucesos. En este caso, el registro etnográfico se asemeja al fotoperiodismo, donde es necesario captar el momento preciso e irreplicable. Pero considere que en ciertas condiciones, con prudencia y buen sentido, existe la posibilidad de pedir al colaborador que repita una acción, siempre que no resulte invasiva del desarrollo de los sucesos que se está registrando.

El reconocido fotógrafo de Caretas, Óscar Medrano, nos comentó que con una pequeña intervención consiguió una de sus famosas fotografías. En la comisaría de Chuschi, destrozada por Sendero Luminoso en 1984, un campesino estaba enrollando una gigantografía del entonces presidente Belaúnde, y Medrano le pidió que lo hiciera de nuevo pero al revés, de modo que Belaúnde apareciera “de cabeza”. Evidentemente esto permitió que el poder de la imagen creciera (Ver figura 9).



*Figura 9. La intervención mínima del fotógrafo sobre la realidad puede lograr mejores resultados narrativos. Fotografía Óscar Medrano. © 1984, cortesía Revista Caretas.*

Algunas situaciones son más propicias que otras para componer un cuadro. Si está haciendo un registro cuyas variables de luz y composición no dependen de usted, tendrá que saber ubicarse en el lugar apropiado para obtener los mejores resultados. Pero si está en una situación en la que puede organizar o recomponer los elementos composicionales, tómese su tiempo hasta obtener el resultado deseado.

Por ejemplo, si está en casa de una tejedora, trate de colocar al personaje cerca de una buena fuente de luz, componga los elementos descriptivos que mejor convengan por su valor informativo, pero también narrativo, como formas, elementos seleccionados por tamaño, color, semejanza o diferencia, etc. Combine los elementos hasta que el cuadro esté balanceado técnica y narrativamente. Solo entonces, presione REC.

Tenga siempre presente que es mejor grabar muchas tomas de apoyo que ayuden

a vestir la edición, aunque finalmente no se usen, que no disponer de ellas por falta de planificación o subvaloración de su importancia.

No es posible aquí hacer un catálogo de situaciones; solo podemos señalar que hacer cámara es un ejercicio de observación, sentido narrativo y manejo técnico que generalmente se tiene que resolver sobre la marcha, todo a la vez. Y por supuesto, dosis de creatividad.

## 2.7 Registro fotográfico

El registro fotográfico es distinto del tratamiento videográfico, tanto en los aspectos técnicos cuanto en la construcción narrativa. Muchas veces las limitaciones del presupuesto y de contratación del personal hacen que se tenga que cubrir registro videográfico y fotográfico a la vez por una sola persona. Esto no es recomendable y en lo posible, debería evitarse pues casi siempre se consigue un resultado pobre en ambos.

Sin embargo, consideramos importante que las mismas recomendaciones dadas sobre registro videográfico sean tomadas en cuenta para la realización de fotografías, además de lo siguiente:

1. En lo posible, trabaje con luz natural, es decir, evite el uso del flash debido a que suele quitarle profundidad y tridimensionalidad a las imágenes.
2. Practique constantemente antes de hacer registro de campo. Especialmente en el uso del modo manual (selección de apertura de diafragma apropiados, velocidades de obturación, sensibilidad ISO), que debemos preferir sobre el automático.
3. Aunque resulte obvio, es necesario recordar que el poder de la fotografía es su capacidad de capturar los sucesos en apenas una fracción de segundo, en tanto la narrativa videográfica se construye prolongadamente en el tiempo. Esto exige mucha atención y reflejos de parte del fotógrafo, pues la oportunidad se presenta una sola vez. Practique.
4. Elija las lentes apropiadas para hacer retratos, paisajes, planos conjuntos, planos detalle, etc. y defina qué foto quiere conseguir. Aunque la tecnología digital permite hacer casi infinitas tomas para luego seleccionar “la mejor”, no es mala idea imaginar que usted dispone solo de un rollo de 36 tomas, como en tiempos anteriores, de modo que tiene que arreglárselas de la mejor manera con esos pocos recursos en vez de disparar y borrar infinitas veces.
5. Tome fotos sin comprimir, es decir en modo RAW. Si bien esto utilizará más

espacio en la tarjeta de memoria, los resultados son superiores a los formatos comprimidos JPEG y le permitirán durante la edición modificar profesionalmente diversos parámetros que elevarán la calidad final.

### 3. EDICIÓN

Si bien los registros audiovisuales obtenidos en campo constituyen por sí solos documentos valiosos que, incluso como clips aislados y crudos encierran valor etnográfico y respaldan el informe final del investigador, no se debe soslayar la importancia de difundirlos y generar interés mediático, difundir información, generar debates, fortalecer identidades, solidaridad y también placer audiovisual, entre otros valores específicos según la naturaleza del registro y su orientación. En ese sentido los proyectos de registro etnográfico deberían aspirar a constituirse en proyectos de difusión al servicio de la comunidad registrada y no solo para la institución a cargo de su realización, custodia o administración. Un registro audiovisual que no se difunde adecuadamente termina siendo un registro estéril o de utilidad restringida.

Dicho de otro modo, el camino para empoderar a una comunidad con su propio patrimonio, reunido en documentos audiovisuales, es socializándolos. Esto permitirá apreciarlos, extender su ámbito local y contribuir a la defensa de sus saberes en el contexto de las culturas vivas. Y para ello es fundamental la edición.

Editar es intervenir sobre los materiales registrados; es seleccionar, diseñar, preferir, descartar. Si la labor del camarógrafo representa el ejercicio selectivo de un plano en vez de otro, la decisión de registrar un conjunto de segmentos de la realidad y desde dónde hacerlo, por cuánto tiempo, con qué enfoque y propósito, etc., la segunda mirada, la del editor, es un segundo y definitivo proceso de selección que interviene drásticamente sobre la narrativa de los registros crudos. Los programas periodísticos, por ejemplo, pueden socavar la imagen de un político repitiendo una y otra vez un gesto ridículo, vistiéndolo con música cómica o interviniendo los colores y las imágenes con elementos caricaturescos. O pueden orientarse en un sentido opuesto, para favorecer, encumbrar y “glorificar”. Esto convierte al editor en un demiurgo que favorece o desfavorece, según sus criterios, lo que exige de él una gran responsabilidad frente a los objetivos de la investigación, sus procesos y alcances.

Aunque la mayoría de programas de edición de vídeo, audio y fotografía son altamente intuitivos y amigables, considere que la edición debería estar en manos de profesionales, pues es una especialidad que no debería ser relegada a un aficionado.

#### 3.1 Edición de audio

En un sentido, la edición de audio es la etapa del trabajo fuera del contexto de registro que permite mejorar las señales acústicas obtenidas en campo hasta dejarlas en

óptimas condiciones, según diversos criterios técnicos (disminución de ruidos ambientales, balance de frecuencias, filtros adecuados, etc.)

En otro sentido, el trabajo de edición también se entiende como la intervención del material registrado para recomponerlo, reorganizarlo, resignificarlo, modificarlo, mutilarlo y/o transformarlo, orientado hacia fines de archivamiento, conservación y difusión.

Desde el punto de vista técnico, un registro sonoro “limpio” es ideal y resultará siempre incomparablemente mejor que un buen trabajo de edición. Esto significa que la señal acústica debe haber sido registrada con claridad, sin saturaciones (evitar niveles de entrada por encima de los 40 db) y sin ruido blanco (nivel de entrada por debajo del normal, -0 db). Esto permitirá al editor intervenir lo menos posible, apenas para limpiar algunos ruidos innecesarios y balancear las frecuencias de manera conveniente (por ejemplo algunas flautas producen sonidos agudos que se apreciarán mejor disminuyendo esas frecuencias y elevando las medias, etc.)

Sin embargo es fundamental que el editor de sonido tenga conocimiento de la naturaleza del material que va a editar. Por ejemplo una roncadora emite sonidos especialmente elegidos, culturalmente diseñados, que le otorgan esa calidad y lo hacen apreciable. Si el editor no conoce al respecto y tiene por paradigma, digamos, el sonido de una flauta traversa en una orquesta sinfónica, va a buscar modificar ciertos parámetros para acercarlos al sonido “ideal” de esa flauta que tiene por referencia, asumiendo erróneamente que lo que le han traído de registro de campo está mal grabado o que el ejecutante no tiene una “buena técnica”, etc.

Esto nos pone de nuevo en la perspectiva de que el proceso de registro etnográfico, incluida la edición y post producción, necesita de profesionales con conocimiento de la naturaleza de los registros y una visión no solo técnica sino también etnográfica, formada en el contexto de la investigación.

### 3.2 Edición de vídeo

El editor de vídeo es quien se encarga de convertir la información visual reunida en un lenguaje significativo, con poder informativo, narrativo y emocional. De su buen criterio, pericia, sobriedad, experiencia, recursos técnicos y otros elementos, dependerá que el conjunto fragmentario de imágenes y sonidos reunidos en campo se articulen y organicen no solo en torno a un discurso informativo sino también semántico y estético.

El editor deberá ser también, en lo posible, un investigador enterado de los propósitos específicos de cada investigación, un aliado importante para conseguir que la orientación final del registro esté en consonancia con sus contenidos y objetivos.

Hay otros aspectos importantes y de criterio subjetivo, como por ejemplo la colorización, el uso y estilo de las disolvencias, los recursos que modifican los planos temporales y espaciales, etc. frente a los cuales no existe un camino “correcto” sino infinitas posibilidades. Insistimos en la importancia de comprender los registros etnográficos audiovisuales también como productos artísticos, de modo que no nos distraigamos en la búsqueda inútil de una “objetividad” inexistente, sino más bien afirmemos un estilo que se exprese en cierta cadencia narrativa, la selección de una paleta de colores, etc., una propuesta audiovisual, en suma, que contribuya a que nuestros registros sean disfrutados por los televidentes.

El mercado ofrece variedad de *softwares*. Los más comunes son Adobe Premier, Pinnacle, FinalCutPro, entre otros. Recomendamos sobriedad en el trabajo de edición. Así como tendemos a exagerar en el uso del zoom, muchos editores abusan de efectos visuales, disolvencias, coloraciones estridentes, dramatismos innecesarios, etc. que ponen énfasis en esos artificios y terminan colocando en segundo plano el contenido de la narración. Ante ello sugerimos sobriedad y minimalismo. Generalmente el uso excesivo y desprolijo de estos efectos desnuda las falencias para construir ediciones sólidas sin ellos. Busquemos las narrativas fluidas y sobrias en la edición prescindiendo de artificios manidos. Recordemos que “menos es más”.

### 3.3. Edición de fotografía

Como hemos señalado, la base de una buena edición es una buena fotografía; la edición debería enfocarse únicamente en mejorar una imagen de por sí buena. Por supuesto que la edición puede corregir errores, imperfecciones, etc. pero hasta cierto punto. Una fotografía sobre o sub expuesta puede corregirse hasta ciertos límites, pero no habrá nada mejor que una foto con una adecuada exposición. Del mismo modo, una foto desenfocada no se podrá rescatar en la edición.

Hay una serie de editores de fotografías, los más destacados son Adobe Photoshop, Lightroom, etc. aunque también el mercado de cámaras fotográficas ofrece sus propias suites de edición fotográfica.

#### 4. DIVERSOS TEMAS DE INTERÉS PARA EL REGISTRO AUDIOVISUAL

Subyace un conjunto de ítems difíciles de agrupar y subsumir, pero que son el resultado de la experiencia de registro audiovisual de campo que complementan, desde esa perspectiva, los diversos temas técnicos expuestos hasta aquí.

##### 4.1 Sobre la importancia de las notas de campo

El uso de equipos de registro como cámaras de vídeo o grabadoras de audio no reemplaza a las notas de campo; por el contrario, estas deben ser una herramienta permanente para apuntar lo que consideremos importante, tanto si se trata de datos tomados al vuelo cuanto de información complementaria al registro, nuestras propias reflexiones o divagaciones surgidas en los diversos momentos del trabajo.

El registro audiovisual es una labor estresante y más aún si el equipo humano es reducido y obliga a que cada investigador realice una doble o triple función. En esas circunstancias, generalmente tomar apuntes es un lujo, pues supone descuidar momentáneamente las entrevistas o registros, la grabación de audio, vídeo, etc. Sin embargo consideremos escribir en nuestro cuaderno o diario de campo al término de la jornada o en los momentos en que el registro, propiamente, ha cesado. Lo que allí escribamos o dibujemos puede contribuir a hacer mejores informes de campo, enriquecer las reflexiones sobre la investigación, definir nuevas tareas o simplemente fijar en el tiempo elementos que en ese momento consideramos valiosos y sobre los cuales podemos volver en el futuro.

Tome nota especialmente de los nombres de los colaboradores y sus números de teléfono o forma de contactarlos. Apunte también quiénes son, pues al cabo de un tiempo será difícil recordar por qué aparecen en nuestra libreta. Esta práctica debe ser común a todo el equipo de investigadores y no solo al director del proyecto.

##### 4.2 Tips de interés general

1. Lleve repelente para picadura de insectos. Hay lugares donde el ataque de mosquitos y zancudos es tan insidioso que el camarógrafo o sonidista no puede seguir sosteniendo los equipos por la urgencia de rascarse, lo que ocasiona registros mal tomados.
2. Hay planos que se logran asumiendo algunos riesgos, por ejemplo acercándose a una quebrada, o grabando en medio de una tormenta eléctrica. Sin embargo ningún registro puede estar por encima de la salud o

la vida. El principal capital a preservar siempre es el capital humano, de modo que no arriesgue innecesariamente la integridad de sus compañeros ni la suya.

3. Tómese un descanso. El registro de campo, especialmente en las festividades, es intenso y la concentración no es permanente. Hacer registro audiovisual etnográfico tiene momentos ascendentes, picos y simas, que es cuando se pierde la concentración y el “foco”. Un receso de algunos minutos puede ayudar a retomar el trabajo con mejor ánimo y concentración.
4. Mire y escuche con atención. No solamente en el campo sino antes, en la etapa de preparación. Observe cómo otros documentalistas han resuelto situaciones parecidas a las que usted y su equipo van a acometer. Imagine dónde se colocó el camarógrafo, de dónde viene la luz, cómo se ensamblaron los planos para darle sentido narrativo, qué música se seleccionó, cómo resolvieron el registro sonoro, qué diálogos fueron seleccionados, en qué momento se pudieron obtener, qué detalles fueron relevantes, cuáles no, qué se logró en el campo, qué en la edición, qué en post producción. Observe, identifique, cuestione y desarrolle su propio estilo de registro.
5. Asegúrese de llevar la “galleta” (base ajustable entre la cámara y el trípode). Es frecuente que al querer armarlo, nos demos con la sorpresa de que la hemos olvidado, con lo cual el esfuerzo de haber cargado el pesado trípode habrá sido inútil.

#### 4.3 El registro etnográfico durante las festividades

Como hemos señalado, una de las labores más exigentes para cualquier investigador etnográfico lo constituye el registro de fiestas tradicionales. La cantidad de actividades que suceden en el mismo tiempo y espacio, las variables que es necesario “controlar” (una verdadera utopía), la información que hay que registrar, procesar, interpretar y apreciar, sumado a la fatiga física propia del acarreo de cámaras, equipos, coordinaciones, posibles discusiones internas, etc. hacen que necesitemos estar preparados de la manera más completa posible.

Considere que la festividad tiene una dinámica que muchas veces no es propicia para que sus protagonistas, mayordomos, bailarines, músicos, cargontes, etc., brinden entrevistas extensas. Recuerde que el reto es que el equipo sepa adaptarse a los diversos escenarios que propone una festividad, y no al revés, es decir, no busque que los protagonistas se adapten a los propósitos de su investigación.

Por ello recomendamos lo siguiente:

#### 4.3.1 Antes del registro etnográfico de festividades

1. Reúna la mayor cantidad de información sobre la festividad, por ejemplo revisando los programas de mano que suelen imprimir los organizadores (mayordomos, municipalidades, etc.) que aunque no suelen ser precisas, permiten tener una referencia general de las actividades más importantes.
2. Busque conversar con personas que han estado antes en esas festividades y pregunte con detalles lo que suele ocurrir. Para ello es útil acudir a la asociación de residentes o el club provincial, distrital, etc.
3. Internet es una buena fuente de información. Hay miles de video aficionados que han subido grabaciones domésticas sobre innumerables fiestas.
4. Elabore un plan de grabación sin pretender que en una sola visita podrá registrar todos los momentos de la festividad. Reconozca que habrá pasajes que no podrá cubrir y que un registro completo se elabora en visitas consecutivas, a veces a lo largo de muchos años.
5. Averigüe las condiciones climáticas del lugar de registro y lleve la ropa adecuada según los días que habrá de permanecer allá. Considere que transportar equipos es costoso y pesado, de modo que no tiene caso, por ejemplo, llevar una caja de luces si es que no hay fluido eléctrico disponible.
6. Organice el equipo humano y técnico de la manera más funcional posible (Véase al respecto la sección de “Distribución de tareas y asignación de responsabilidades”)
7. Aunque el trabajo de campo raras veces ofrece la posibilidad de hacer pre-producción (elección de planos, recorridos, acondicionamientos o ambientaciones, etc.), si está a su alcance haga un recorrido por los lugares donde más tarde iniciará el registro. Piense en resultados visuales, composición, espacios referenciales importantes como montañas sagradas o *apus*, iglesias, lagunas, paisajes en general, que no se deben dejar de registrar.
8. Excepcionalmente algunas festividades son cerradas a los visitantes o los vecinos no suelen recibirlos con amabilidad. En lo posible, coordine con una autoridad comunal, obtenga los permisos necesarios y explique que se trata de un registro sin fines de lucro. Es frecuente el malestar originado en suponer que usted o su equipo obtendrán ganancias vendiendo los vídeos; este es uno de los temas recurrentes y causa no pocas dificultades, inclusive enfrentamientos o amenazas que pueden afectar el ánimo. Si esto llegara a

ocurrir, no intente imponer su voluntad por sobre la de la comunidad.

9. Entendemos que este punto puede ser controversial y discrecional, pero sugerimos no pagar dinero por las entrevistas ni por el recojo de información. No se trata de no valorar el tiempo ni conocimientos de los colaboradores, pero ocurre con frecuencia que esto termina en disgustos en la propia comunidad (“¿por qué le pagan a tal y a mí no?”), o propicia brindar información falseada por el afán de ganar un poco más. Considere que el intercambio sigue siendo una excelente alternativa y que el interés por formar parte de un registro debe ser el estímulo suficiente para querer formar parte de él. Esta es la diferencia entre tener informantes y colaboradores. Y es mejor todavía si nos hacemos de amigos.

#### 4.3.2 Durante el registro en festividades

1. En caso el camarógrafo grabe mientras camina, es importante que tenga un asistente que lo guíe, pues al estar concentrado en su pantalla o visor, puede tropezarse y lesionarse, más aún en geografías que suelen ser accidentadas. Este trabajo puede hacerlo una persona del lugar, sin que se emplee a un integrante del equipo de investigadores necesariamente, quien también puede llevar el trípode y ayudar a cambiar de objetivos (lentes).
2. Un trípode es recomendable, pero también un monópodo, que suele ser más ligero y fácil de instalar en cualquier superficie.
3. Si dispone de más de una cámara, no ponga una cerca de la otra y menos desde un mismo flanco o tiro de cámara. Grabe desde ángulos opuestos (una desde la izquierda, otra desde la derecha; una desde arriba, otra desde abajo; una con planos generales, otra con planos medios o primeros planos; una fija, otra en recorrido, etc.) de tal modo que el editor tenga a disposición buen material.
4. Coordine permanentemente con el director del proyecto y con sus compañeros para modificar los planes de grabación sobre la marcha, si fuera necesario.
5. Una vez establecidas las jerarquías necesarias en el equipo de registro, sométase a ellas disciplinadamente. El espíritu colectivo debe primar por sobre cualquier ego.
6. Siempre que sea posible contextualice las imágenes, es decir, considere planos narrativos y descriptivos. Un *atipanakuy* lucirá mejor si se tiene como fondo una montaña sagrada antes que la pared de un municipio. Piense que un tiro de cámara diferente, un movimiento de algunos grados en la cámara

puede resignificar los planos de una manera notable. La decisión es suya.

#### 4.4 Plan de grabaciones

Una vez que se haya reunido información suficiente o básica sobre la festividad, es necesario realizar un plan de grabaciones que se deberá organizar dando prioridad a las actividades que el director o el equipo considere principales, día a día. Para ello es importante una organización interna mínima y funcional, con un coordinador o director del proyecto y responsables de las áreas principales que dependerán de la cantidad de investigadores y sus habilidades o especializaciones, así como del equipo del que se dispone.

##### 4.4.1 Distribución de tareas

Un equipo básico de investigadores de campo debería contar con los siguientes elementos:

1. Director: Tiene a su cargo la elaboración del plan general de grabación de campo, los objetivos generales, específicos, la coordinación entre los miembros del equipo, la coordinación con la comunidad y la potestad de dirigir y tomar decisiones que deberán ser acatadas disciplinadamente, manteniendo jerarquías que garanticen orden y funcionalidad.
2. Camarógrafo/ fotógrafo.
3. Sonidista.
4. Asistente.

Recordemos que la presente investigación incide en la necesidad de que cada especialista sea un investigador cultural, de modo que los resultados sean completos y que haya una identificación y valoración positiva de lo que se está registrando.

Si el presupuesto lo permite, cada uno de los tres elementos señalados (director, camarógrafo, sonidista) deberá tener un asistente, especialmente el camarógrafo, quien portará maletines, trípode y otros accesorios voluminosos y a veces, pesados. Asimismo el camarógrafo y fotógrafo deberían ser, como hemos señalado, personas diferentes.

A continuación damos algunas pautas:

1. Cada persona asignada a una función debe hacerse cargo de lo específico de su labor. En tal sentido, por ejemplo, el camarógrafo debe grabar planos limpios técnicamente, etc., en consonancia con el sonidista, según las pautas que hemos señalado, y el plan general. Y algo importante: Debe hacerse cargo de sus equipos, esto significa que el responsable de llevar

todos los implementos y accesorios, es él. Y el responsable de retornarlos, limpiarlos y guardarlos debe ser también él.

2. Es necesario que haya reuniones de coordinación previas donde se tome acuerdos y que el director escuche las opiniones de su equipo y las valore adecuadamente, pues como hemos señalado, no lo habrán de acompañar “técnicos” u “operadores”, sino colegas, socios de un proyecto que debe entusiasmar y comprometer a todos.
3. Los liderazgos se construyen con el ejemplo. En tal sentido, si la hora de salida a campo es las cuatro de la mañana, el primero en estar listo debe ser el director del proyecto. Y también el último en irse a descansar.
4. Establezca una rutina de reuniones de evaluación cada día al final de cada jornada. En estas reuniones, que deberán ser breves y productivas, es necesario que todos intervengan y opinen sobre la experiencia de registro del día y se replantee o reajuste el plan de grabaciones de la jornada siguiente. El director deberá estar atento a todas las opiniones y motivar permanentemente a sus compañeros, para mantener de entusiasmo y compromiso al tope.
5. Ningún esfuerzo colectivo puede hacerse pasando por encima de molestias, incomodidades o enfrentamientos. Los viajes de campo son experiencias de convivencia no exentos de discusiones, fricciones y malhumor. Busque soluciones a través del diálogo y aprenda a seleccionar a las personas apropiadas en los cargos apropiados. Los equipos humanos que se enfrentan permanentemente, deberían ser evaluados y reestructurados para la siguiente salida de campo.
6. Como líder o director, sea solidario, aprecie la solidaridad en los demás y cultívela como un valor que dará los mejores frutos en relaciones de respeto y amistad. Esto se verá reflejado en excelentes resultados de registro etnográfico.

Un equipo de investigadores representa a la institución para la que trabaja, pero algo más importante: representa a la comunidad de investigadores sociales, llámese antropólogos, etnógrafos, musicólogos, coreólogos, etc. frente a la comunidad que los recibe. Por ello es necesario honrar la profesión en todo momento y eso se debe reflejar en el respeto hacia los compañeros y hacia los colaboradores y su cultura. El prestigio es un capital que tarda años en consolidarse, pero se pueden echar a perder en un minuto.

Abastecimiento de energía

#### 4.5 El abastecimiento de energía para los equipos de registro

El trabajo de campo presenta diversos retos. Uno de ellos es cómo abastecer de energía a los equipos. Aquí una lista de recomendaciones:

1. Lleve baterías en cantidad suficiente como para darle autonomía de varias horas a los equipos.
2. Asegúrese de llevar las baterías cargadas al 100%.
3. Utilice los descansos para cargar las baterías, especialmente por las noches.
4. Considere la posibilidad de llevar baterías de motocicleta debidamente adaptadas a los equipos, a su voltaje específico, polaridad y conectividad. Son portátiles, se recargan como la batería de un celular y son de excelente duración. Consulte a un técnico especialista.
5. Consiga un adaptador para cargador de vehículos. Hay modelos que permiten conectar prácticamente cualquier aparato electrónico al encendedor de cigarrillos de un vehículo. Aunque suelen ser de carga lenta, es útil cuando se trabaja en comunidades que no disponen de energía eléctrica como para hacer recargas.

## 5. ORGANIZACIÓN DE LA INFORMACIÓN

Tan importante como la obtención de los registros de campo es la manipulación, organización y almacenamiento de los archivos obtenidos en él. A continuación algunas ideas centrales.

### 5.1 Almacenamiento de la data

Los datos representan la esencia del registro etnográfico. En esas pequeñas memorias, tarjetas, discos externos, *pendrives* (usb), etc. están cifradas las horas de grabación, el esfuerzo por cubrir los viajes de campo, la memoria de los pueblos a través de nuestros colaboradores. Protegerlos es prioritario, así como también organizar y clasificar su contenido, de modo que acceder a ellos sea rápido, fácil y confiable.

Mientras más extenso sea nuestro registro, los archivos digitales se irán complejizando y con ello la necesidad de clasificarlos y archivarlos de la manera más eficiente.

Si bien la data reunida contiene archivos digitales, es necesario conservar también la estructura física que lo almacena (*hardware*) haciendo un *backup* o copia de seguridad, etc. y protegiéndolo en entornos seguros.

Los soportes digitales como memorias de diverso tipo, tamaño, capacidad, velocidad, conectividad, etc. son unidades físicas factibles de dañarse, corromperse, contaminarse con virus y otras eventualidades que pueden afectar sus contenidos e incluso volverse totalmente inservibles al punto que ninguna tecnología de recuperación restablezca sus contenidos.

Esto es un riesgo serio y hay que tomar medidas rápidas para evitar que ocurra. En ese sentido, proponemos lo siguiente:

1. Realice una copia de seguridad o *backup* en una unidad física diferente del original. Es decir, no coloque la información de respaldo en la misma unidad de disco partida digitalmente. Es un grave error.
2. Si suele subir su información a un servidor, haga el *backup* en otro servidor que no tenga relación con el primero, pues podría ocurrir un error o secuestro informático en el ciberespacio y el riesgo de perderlos es grande si han sido subidos a un mismo servidor. Recuerde que no hay lugar seguro al 100% y es posible que en el futuro muchos servidores sean vulnerados por piratas.
3. Establezca políticas de compartir archivos mediante convenios. Si los

registros se han efectuado para una institución determinada, debe haber una copia exacta de la data en poder de esa institución y otra para el investigador o equipo de investigadores que tuvieron a su cargo el registro. Considere este acuerdo como parte del contrato laboral, aunque con arreglo a las leyes sobre derechos de autor y temas éticos que comentaremos más adelante.

4. Considere incluso depositar una o más copias en dos o tres personas cercanas a usted y que sean de su absoluta confianza, de modo que siempre haya una copia disponible en caso llegara a ocurrir un accidente con los archivos originales.
5. Ponga las memorias físicas en lugares libres de humedad, calor excesivo o alejados de campos magnéticos. Lo mejor es considerar espacios apropiados para almacenamiento de archivos digitales, como corresponde a las instituciones que realizan registro etnográfico, y que tienen controladas la humedad, temperatura, etc.
6. La tecnología digital es volátil. Recuerde que hasta hace un par de décadas apenas, era común usar discos flexibles de 3.5 MB o los ZIP, con capacidades de 250 MB que eran tenidas por extremas para su tiempo. Luego vinieron los CD y DVD. Pues bien: cada vez es más difícil conseguir unidades de lectura para esos archivos y si no los ha migrado a nuevos soportes de almacenamiento, es posible que puedan haberse quedado atrapadas allí con pocas posibilidades de recuperarse.
7. Migre sus archivos a nuevos soportes tecnológicos. Considere que un disco duro externo tiene una vida útil limitada (dependiendo del uso, las fluctuaciones de voltaje, etc., su promedio de duración es de diez años). No escatime dinero a la hora de invertir en nuevos soportes.

## 5.2 Almacenamiento de la información en fichas de registro

Puesto que en algún momentos podemos llegar a tener miles de fotos o clips de vídeo o audio, proponemos crear una hoja Excel con los siguientes campos:

1. Lugar codificado. Puesto que hay muchos lugares llamados San Miguel o San Pedro, etc. es importante que propongamos una manera única de identificación que no se confunda con otra. Por ejemplo si se trata de la provincia de San Miguel de Pallaques, en Cajamarca, podemos cifrarla así SMP-CX. Si fuera San Miguel de Piura, en Piura, podría ser SMP-P, etc. Es decir, nomenclaturas únicas que no admitan confusión.
2. Región o departamento (codificado también).

3. Provincia.
4. Distrito.
5. Centro poblado.
6. Grupo étnico o cultural.
7. Registro cultural. Aquí se consigna el título de ese registro específico. Por ejemplo: Carnavales de Chetilla.
8. Fecha del registro (por día, mes y año)
9. Hora del registro.
10. Breve descripción del registro cultural.
11. Código del registro del clip de vídeo.
12. Descripción de la escena grabada.
13. Calidad del registro (sobrepuesta, sobre expuesta, desenfocada, óptima, etc.)
14. Datos de la cámara con que se obtuvo el registro.
15. Duración.
16. Código del registro de audio.
17. Datos de la unidad o grabadora con que se obtuvo el registro.
18. Señalar si es mono/ estéreo.
19. Precisar si es señal comprimida/ sin comprimir.
20. Códigos del registro fotográfico.
21. Datos del registrador/ operador de los equipos.
22. Comentarios y otros campos que sean pertinentes.

A modo de ejemplo presentamos las siguientes fichas Excel de Yauku Taki en la sección “anexo”.

Si se trata de registros realizados a toda una región, es fundamental tener un estado actualizado de la información reunida en términos estadísticos. Aquí en un ejemplo:

### 5.3 Redacción de informes

Consideramos que los informes, aun cuando generalmente están asociados a exigencias burocráticas y que muchas veces ni siquiera son leídos por nuestros supervisores, deberían ser concebidos como esquemas de artículos más extensos e incluso como borradores de futuras investigaciones.

En tal sentido, recomendamos lo siguiente:

1. Redacte los informes tan pronto como haya regresado del viaje de campo. El paso del tiempo va diluyendo recuerdos importantes.

2. Redacte los informes revisando la data reunida.
3. Incorpore los apuntes de los cuadernos de campo.
4. Organice la información de tal manera que el consultante pueda tener información clara en pocas páginas.
5. Asocie a su informe la data reunida, citándola mediante los códigos de archivamiento, etc. de tal manera que si ese informe constituyera la base de una investigación más profunda, resulte sencillo acceder a las fuentes originales.

## 6. ASPECTOS ÉTICOS SOBRE DERECHOS DE AUTOR Y LA RELACIÓN ENTRE COMUNIDADES DE INFORMANTES E INVESTIGADORES

Uno de los temas más delicados en las investigaciones etnográficas es el de la ética de la comunidad de investigadores hacia la comunidad investigada, incluyendo aspectos como la pertinencia del pago a los colaboradores hasta asuntos más complejos como el de la propiedad intelectual y los derechos de autor. Si bien la presente investigación está orientada a aspectos metodológicos del registro etnográfico audiovisual, no podemos eludir la importancia de los aspectos legales y éticos relacionados a los derechos de autor respecto al producto de los registros de campo, más aún cuando los vacíos legales en el ordenamiento jurídico de países como el nuestro, terminan funcionando casi siempre a favor de la explotación de la música por parte de la industria musical global, afectando muchas veces el derecho de las comunidades a beneficiarse de estos procesos y circuitos económicos.

Anthony Seeger ha examinado detenidamente el tema (Seeger, 1992) no solo en cuanto a las diferencias entre lo ético y el sistema legal, dispares y cambiantes entre los propios países, sino también en lo referido a los conflictos que se originan por formas de pensamiento y usos específicos. No solamente las leyes son disímiles, asunto más bien predecible, sino los propios sobreentendidos éticos. Así, algunos gobiernos no han contemplado en su sistema legal la propiedad de los saberes tradicionales de determinados grupos étnicos, permitiendo que esos conocimientos sean explotados sin límites, en el entendido que “al ser de todos, no son de nadie”. Incluso a pesar de que algunas comunidades restringen la difusión de ciertos cantos a otras comunidades vecinas en razón de motivaciones religiosas y mágicas, ello no suele ser contemplado por las leyes del país al que pertenecen. Hay en todo esto, evidentemente, rezagos y vigencia de pensamientos y usos coloniales.

En la dinámica social que acompaña las prácticas musicales de los pueblos intervienen diversas variables como los sistemas colectivos de uso de melodías creadas por varios miembros de la comunidad, como es el caso de las coplas de carnaval o las *hualinas*, llamadas también “canciones al agua” en diversas regiones del país. Intervienen también los investigadores, al hacer registro de ellas y extraerlas de sus espacios socioculturales nativos para difundirlas en otros contextos. También forman parte de esta dinámica las industrias de la música que intervienen en la distribución, circulación y venta internacional de estos registros y, por supuesto, la posibilidad de que un compositor o empresario se apropie de alguna melodía o idea musical generatriz para incorporarla a una obra distinta y comercializarla sin posibilidades de rastrear su origen o que la comunidad

de la que provino pueda reclamar derechos de uso.

Seeger (1992) resume sus preocupaciones sobre el tema de la propiedad intelectual de los registros etnográficos en los siguientes puntos:

1. Como músico, creo que necesitamos reconocer que en muchas tradiciones los músicos toman ideas musicales preexistentes y las transforman. Casi cada performance es un evento creativo. En ese sentido me preocupan los efectos de leyes existentes o previstas que podrían inhibir las actuaciones en vivo y restringir el intercambio de ideas musicales. Existe una clara posibilidad de que las leyes futuras inhiban aún más las actuaciones creativas en vivo, no obstante que es justamente la naturaleza creativa y performativa de la música la que le da gran parte de su vitalidad.
2. Como investigador me preocupa el efecto de la percepción de que “alguien se está enriqueciendo con nuestra música” ha tenido en la investigación musical, y esto es particularmente importante para los etnomusicólogos hoy. Algunas veces resulta muy difícil estudiar la música de una comunidad porque los individuos y grupos sospechan de los extraños que portan grabadoras. Estas preocupaciones pueden estar justificadas, puesto que algunos “arreglos” de música tradicional han cosechado pingües recompensas financieras mientras que los propios portadores de la tradición no han visto ningún dinero. Además no todos quienes se reclaman a sí mismos “investigadores” se dedican a la investigación académica; la investigación cubre una serie de actividades, algunas de las cuales se parecen más a la piratería musical. Incluso varios de los estudiantes de posgrado y muchos de mis colegas parecen no estar suficientemente conscientes de los problemas éticos que sus grabaciones, aparentemente simples, pueden plantear. Como resultado, no están obteniendo los tipos de información sobre restricciones y los tipos de permisos en el campo que permitirán que, más adelante, sus registros sean usados apropiadamente.
3. Como coproductor de una grabación con los indígenas suyá, me preocupa la falta de protección prevista por las leyes contra la apropiación indebida de la música tradicional de los suyá para otros fines, usos que serían rigurosamente vigilados si esta música fuera interpretada por los Beatles, pero que no puede ser vigilada cuando es tocada “apenas” por los mejores músicos vivos de los suyá.

4. Como director de una pequeña compañía discográfica, me preocupan todos los problemas éticos anteriores, pero también tengo que producir grabaciones que puedan competir en precio con otras grabaciones en un determinado mercado. Las pequeñas compañías discográficas cierran todo el tiempo o son absorbidas por las más grandes; no hay mucho margen para errores financieros. Esto significa que no puedo invertir mucho dinero en contratar artistas o escritores de canciones, como hacen otras compañías, si pretendo vender suficientes copias como para pagar la producción de la próxima grabación. Esto significa, también, que no tengo ni tiempo ni personal para hacer investigaciones individuales sobre los derechos de cada tema en cada grabación, pero debo confiar en la opinión de artistas, compiladores o casas editoras, lo que quiere decir que cualquier ley que sea aplicada, debe ser razonablemente simple para mí y facilitarme mecanismos concretos para hacerla sencilla y acatarla. Las leyes ideales no protegerán a los músicos, asegurarán su cumplimiento, ni alterarán la práctica etnomusicológica. Lo que necesitamos es una nueva conciencia de los problemas de la propiedad sobre la música y la ética de sus usos interculturales, algo parecido a la conciencia ecológica que anima a los individuos a cambiar sus actitudes y proporciona medios concretos a través de los cuales cambiar sus prácticas cotidianas. Reciclar, por ejemplo, funciona mejor no solo con personas que están convencidas de que es una buena alternativa, sino cuando además ofrece una salida ventajosa para reciclar sus desechos. Se necesita crear el mismo tipo de conciencia y provecho frente a la propiedad cultural.

5. Como miembro del Comité de derechos de autor de la música, ICTM, espero que tanto los EE.UU. como Europa no terminen imponiendo sus conceptos individualizados sobre la propiedad de la música al resto del mundo a través de convenios internacionales sin alguna modificación. Creo que necesitamos revisar algunas deficiencias de los sistemas existentes, especialmente en lo que se refiere a los derechos de las comunidades y los artistas vernáculos para el beneficio y explotación comercial de sus artes.

6. Como etnomusicólogo, me preocupa que toda esta área de la práctica musical sea virtualmente ignorada de las investigaciones etnomusicológicas y las publicaciones. Hay decenas de temas fascinantes para ser tratados en esta área, pero pocos de nosotros apenas si hemos empezado con ellos. Una etnomusicología dedicada por completo a los efectos de la economía

global en la música sería limitada, sin duda, pero tampoco debería escapar de nuestra atención por completo. Nuestra disciplina se empobrecerá si descuidamos el tema de los derechos y obligaciones asociadas a la música, y contribuiremos escasamente al diálogo sobre la música contemporánea, moldeada cada vez más por los mismos procesos que parecemos ignorar. (Seeger, 1992, pp. 356-358)

Queremos señalar que el enfoque de los registros etnográficos que hemos considerado en esta tesis, si bien puede ser empleado para diversos fines, contempla únicamente la investigación sin fines de lucro. No proponemos la investigación para la venta de información, producción audiovisual ni realización de documentales de distribución mediática asociados a la industria audiovisual de pago.

Dicho esto, proponemos los siguientes lineamientos generales:

1. Informar verazmente a la comunidad sobre los propósitos de nuestra investigación. No ocultar información ni maquillarla en aras de obtener beneficio de ello.
2. Conseguir el permiso de la comunidad antes de iniciar los registros. Explicarles detalladamente en qué va a consistir y qué tipo de registros grabaciones de audio, vídeo y fotografías queremos realizar.
3. Trabajar con la comunidad organizada a fin de entregar una copia de todos los registros al término de las investigaciones de campo. Esto debe hacerse a través de un documento oficial y de conocimiento público para su libre acceso.
4. Establecer un parámetro de confidencialidad, que significa que la comunidad en general o los colaboradores, en particular, deciden explícitamente qué aspectos pueden ser divulgados y cuáles no, invocando razones religiosas, políticas, normativas de uso de la comunidad u otros argumentos.
5. En caso haya controversia entre la posición de la comunidad y los intereses de la institución encargada de la investigación, la decisión final deberá ser a favor de la comunidad y en atención a sus exigencias.
6. Salvo indicaciones en contrario, cada informante tiene derecho a figurar en los materiales audiovisuales con su nombre y apellido, evitando la mala práctica de mantenerlos en el anonimato, tan común a los usos del colonialismo.
7. Toda publicación, en cualquier formato, debe ser compartida formalmente con la comunidad, en aras de sostener una relación de respeto y

entendimiento mutuos.

La comunidad de investigadores debería exigir a los gobiernos locales la discusión y aprobación de leyes de protección del patrimonio inmaterial de los pueblos como resultado de foros de debate con los representantes de las propias comunidades. Idealmente cada comunidad o región debería tener un espacio destinado al archivo de sus registros etnográficos audiovisuales.

## 7. RESULTADOS

Con el propósito de mostrar los resultados de la presente investigación, exponemos el siguiente registro audiovisual y su correspondiente ficha técnica, así como el desarrollo de los recursos metodológicos que componen esta tesis.

Enlace:

<https://www.youtube.com/watch?v=FteSHVyOrNs>

El vídeo fue grabado en enero de 2014 en la capital de la provincia de Chota, departamento de Cajamarca, al dúo Los Embajadores del Norte, formado por Flor Cieza y Clodomiro Pérez, quienes interpretaron diversas piezas de su repertorio. Se compartió en la plataforma de YouTube el 26 de mayo de 2014 y corresponde al yaraví “Corazón de diamante fino”, de autoría de don Clodomiro Pérez, ya fallecido. Al 27 de agosto de 2020 registraba un total de 237, 442 vistas.

### 7.1 Vídeo de registro etnográfico: Corazón de diamante fino

Ficha técnica

Cámaras:

1. Cámara de vídeo Panasonic, modelo AG AF100.
2. Cámara de MiniDV Sony, modelo HVR V1.

Lentes:

1. Lumix Vario 45-200 mm
2. Canon EF- S 18-200 mm

Audio:

1. Grabadora digital Marantz PMD 660.
2. Micrófono de condensador hipercardioide Audotechnika AT405b
3. Rode Blimp, sistema completo de suspensión de micrófono
4. Accesorios: Audífonos Sennheiser HD 25-SP II
5. Caña boompole K-Tek K102 CCR 5-Section

Equipo de investigadores y cargos:

1. Dirección y cámara 1: Marino Martínez Espinoza.
2. Asistente de dirección y cámara 2: Fiorela Rodríguez Espinoza.
3. Sonido: Olga Díaz Raico.
4. Asistentes de sonido: Marita Rojas y Luis Calva.

Edición y post producción:

Marino Martínez Espinoza

Esquema de ubicación de los equipos de registro:

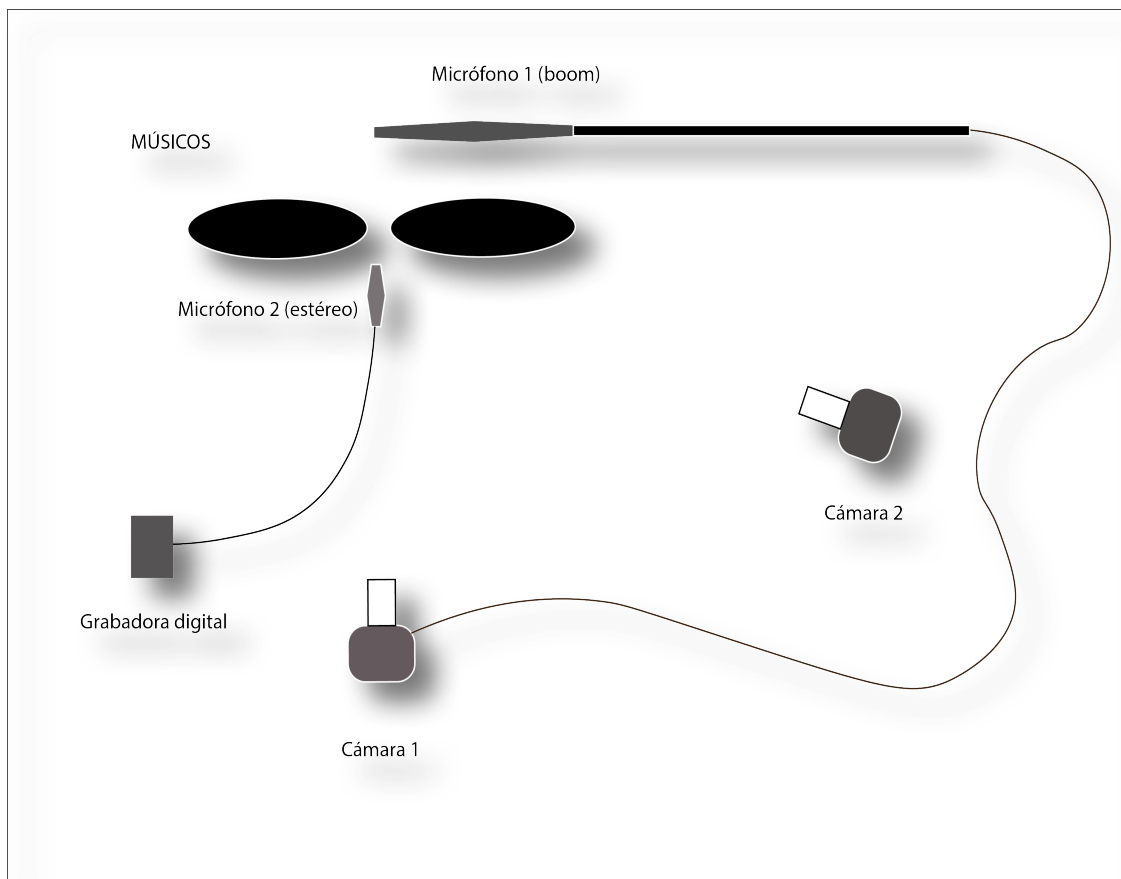


Figura 10. Esquema cenital N° 1.



"Corazón de diamante fino" (Yaraví con fuga de huayno) Embajadores del Norte

Figura 11. Dúo "Los Embajadores del Norte". Plano conjunto de la cámara 1. Distancia focal: 85 mm / f 5,6.



"Corazón de diamante fino" (Yaraví con fuga de huayno) Embajadores del Norte

Figura 12. Plano conjunto de la cámara 2. Distancia focal: 85 mm / f 5,6.

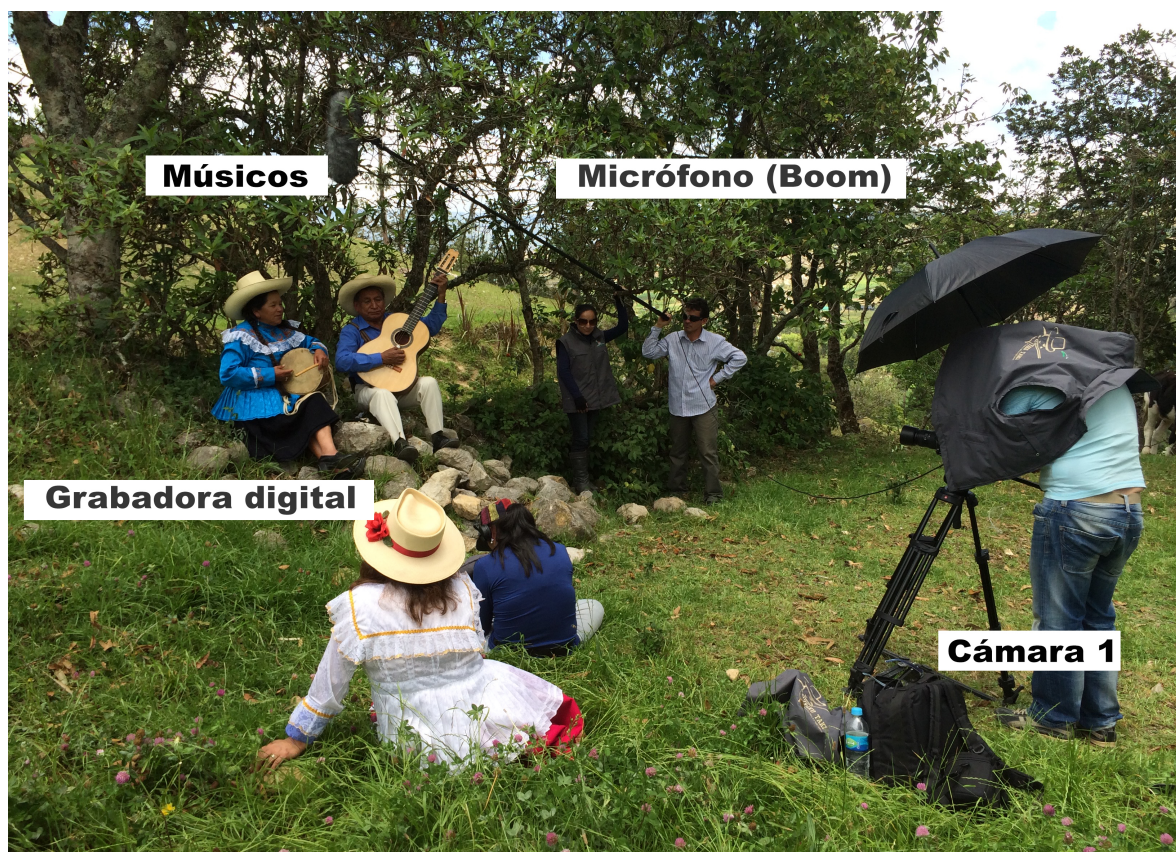


Figura 13. Ubicación de los investigadores/ registradores. Nótese el uso de un paraguas para favorecer la visión sobre la pantalla LCD. © Yaku Taki 2014.



Figura 14. Ubicación de los investigadores/ registradores. © Yaku Taki 2014.

#### 7.1.1 Comentarios al registro de vídeo

Las dos cámaras fueron colocadas en un ángulo de 50° aproximadamente respecto a los músicos, para favorecer la construcción de dos planos diferentes. La cámara 1 fue colocada a una distancia de 5 m de los músicos, y la cámara 2 a 7 m aproximadamente.

Debido a las condiciones favorables de iluminación natural, no fue necesario el uso de luces de relleno o rebotadores de luz.

La operación de las cámaras estuvo a cargo de Marino Martínez (cámara 1) y Fiorela Rodríguez (cámara 2), quien no aparece en las fotografías.

#### 7.1.2 Comentarios al registro de audio

Conforme a lo establecido en la sección correspondiente, usamos dos equipos de grabación de audio: El micrófono Sennheiser encapsulado en un boom y montado en una caña extensora y conectado a la cámara de vídeo 1 a través de cables XLR. Esta técnica requiere fuerza física y resistencia pues aunque el peso de la caña extensora y el micrófono no supera los 2 kg, la tensión de sostenerlos por varios minutos, agota. Esta tarea recayó en Marita Rojas con la asistencia de Luis Calva.

La cámara 2 solo registró audio referencial con el micrófono incorporado.

Adicionalmente grabamos el audio con el micrófono estéreo Audiotechnika camuflado a los pies de los músicos pero apuntando hacia la parte superior, con el propósito de capturar la señal acústica de la guitarra y la voz. Este micrófono fue conectado a la grabadora digital Marantz PMD 660 y monitoreado a través de audífonos estéreo.

El objetivo de registrar el audio con dos micrófonos y en sendos equipos de grabación fue para tener una señal del boom que nos permitiera atenuar los sonidos de la caja (instrumento de percusión) en la edición, debido a que por experiencias previas, sabíamos que produce una saturación en la señal.

El audio del micrófono del boom conectado a la cámara 1 fue monitoreado por Marino Martínez y grabado en modo manual, controlando los niveles de ingreso de la señal acústica. Por su parte, el audio del micrófono estéreo fue registrado por Olga Díaz y monitoreado a través de audífonos conectados a la grabadora Marantz PMD 660.

El año anterior a este registro, el 2013, entrevistamos por primera vez a Los Embajadores del Norte, de modo que en esta segunda visita el reencuentro fue mucho más amical, permitiéndonos un registro con mayor fluidez.

Para sincronizar el inicio de las grabaciones utilizamos la técnica del conteo inverso y la producción de un sonido de palmas o “clap”, a fin de registrar ese sonido inicial para alinear en la edición todas las señales visuales y acústicas sobre ese sonido guía. Esto permitió que el trabajo de edición fuera prolijo y ordenado.

### *7.1.3 Comentarios a la edición y post producción*

Respecto al trabajo de edición, fue necesario utilizar apenas algunos filtros para atenuar el ruido captado por la alta sensibilidad de los micrófonos, algo frecuente en este tipo de registros al aire libre.

Sobre la coloración, básicamente optamos por mantener la gama de colores nativa, aumentando ligeramente el contraste y usando un filtro de viñeta para resaltar los colores y oscurecer los bordes de la pantalla.

Seleccionamos convenientemente los planos de ambas cámaras, escogiendo aquellos que tuvieran más fuerza narrativa en función a los versos del yaraví y el wayno. Tal como hemos propuesto, los cortes no interrumpen la continuidad del discurso musical y no hay elementos distractivos, salvo el uso de banners de identificación y el logotipo de Yaku Taki a fin de dar a conocer el nombre de nuestra institución a los televidentes. Equipos de registro empleados por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana

## 7.2 Equipos de registro

### 7.2.1 Cámaras de vídeo



Figura 15. Cámara vídeo Sony HVR-v1



Figura 16. Cámara vídeo Panasonic AG-AF100

### 7.2.2 Lentes



Figura 17. Lente Lumix Vario 45-200 mm.



Figura 18. Lente Canon EF-S 18-200mm f/3.5-5.6 IS.

### 7.2.3 Trípode de vídeo



*Figura 19. Trípode Manfrotto de aluminio 504HD Head w/546GB 2-Stage.*

### 7.2.4 Grabadora digital de audio



Figura 20. Grabadora digital de audio Marantz PMD 660.

### 7.2.5 Micrófonos



Figura 21. Micrófono estéreo Auditechnika AT8022.



*Figura 22. Micrófono de condensador hipercardiode Audiotechnika AT405b.*

#### 7.2.6 Accesorios diversos de registro audiovisual



*Figura 23. Audífonos Sennheiser HD 25-SP II*



*Figura 24. Caña (Boompole) K-Tek K102CCR 5-Section.*



*Figura 25. Cápsula de micrófono de condensador hipercardióide Audiotechnika.*



*Figura 26. Sistema de suspensión del micrófono hipercardiode Audiotecnika.*



*Figura 27. Accesorio de protección contra el viento para el micrófono hipercardiode Audiotecnika.*

### 7.2.7 Equipo de iluminación



Figura 28. Caja de luces de vídeo Lowell DV Creator.

### 7. 2.8 Otros accesorios generales

1. Cintas Sony PHDVM-63 DM.
2. Cargadores de batería.
3. Rebotador de luz .
4. Transformadores.
5. Supresores de pico.
6. Cables de extensión.
7. Computadora de escritorio iMac 2.9 GHz i5/ 8GB RAM/ 1TB HD.
8. MacBook Pro Core i5 16 GBRAM/ 1 TB SDD.

7.3 Fotografías del uso de los equipos audiovisuales en el contexto del registro etnográfico de campo



Figura 29. Registro etnográfico audiovisual al músico Abel Velásquez. Complejo Monumental Belén, ciudad de Cajamarca. © Yaku Taki 2013.

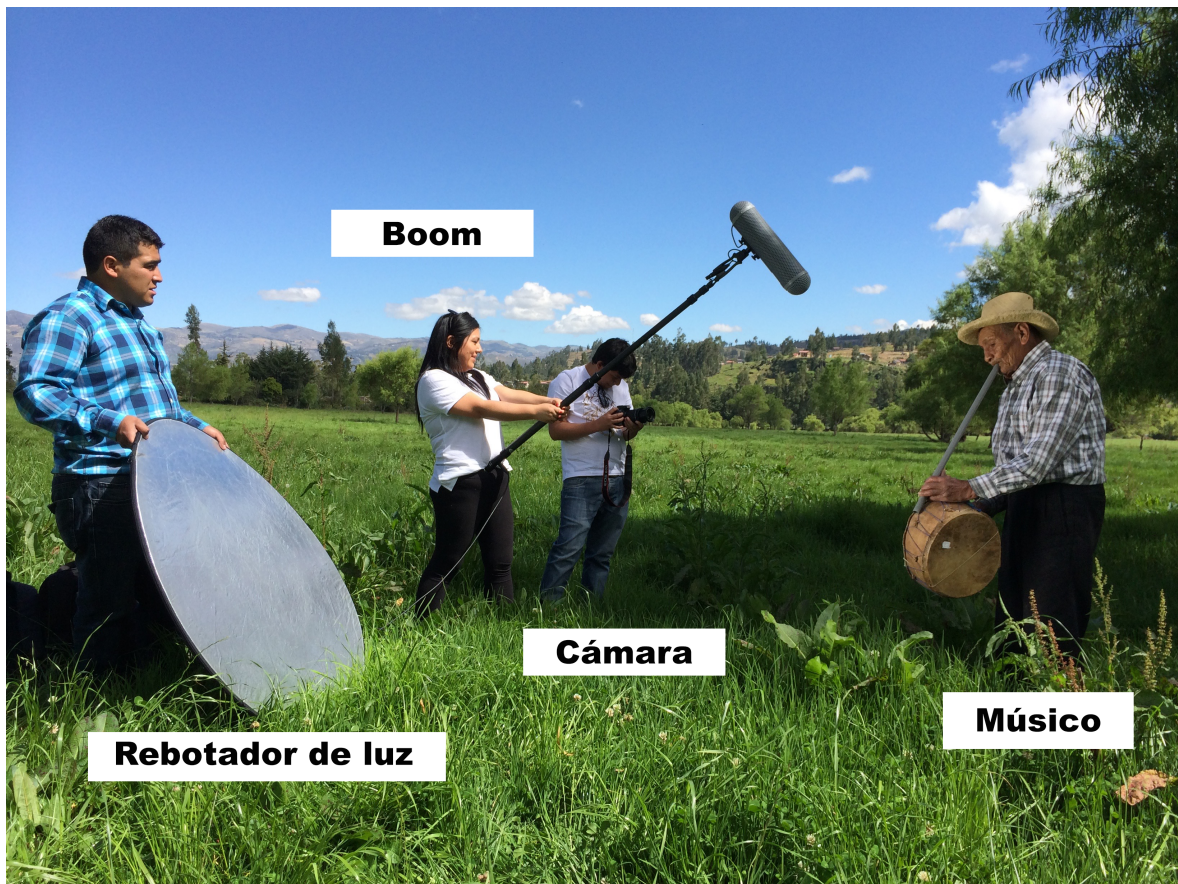


Figura 30. Registro etnográfico audiovisual al maestro Adolfo Sánchez, Otuzco, Cajamarca. © Yaku Taki 2014.



Figura 31. Registro etnográfico audiovisual a las cantoras de yaraví María Goicochea Vásquez y Espiritu Medina de Goicochea, provincia de Hualgayoc. © Yaku Taki 2014.



Figura 32. Registro etnográfico audiovisual en un taller de luthería, distrito de Namora, provincia de Cajamarca.  
© Yaku Taki 2013.



*Figura 33. Registro de la Fiesta de las Cruces, distrito de Porcón Alto, provincia de Cajamarca. © Yaku Taki 2014.*



Figura 34. Presentación del proyecto de registro etnográfico a niños de la Escuela del Centro Poblado de Chamis, provincia de Cajamarca. © Yaku Taki 2014.

#### 7.4 Valoración de la comunidad etnomusicológica local e internacional sobre Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana

Una de las estrategias seguidas por Yaku Taki para difundir sus investigaciones a la comunidad en general fue a través del uso de redes sociales, principalmente Facebook y YouTube. En el primer caso, usamos la denominación “Centro Documental de la Música Tradicional de la Región Cajamarca” con el propósito de posicionar el resultado de nuestros registros con énfasis en la comunidad cajamarquina, no obstante nuestra denominación de “Centro Documental de la Música Tradicional Peruana”.

El primer lanzamiento en Facebook, el 19 de setiembre de 2013, fue una publicación de 5:41 que contenía una exposición, con voz en *off*, de los objetivos de nuestra institución, acompañada de narrativas audiovisuales que daban cuenta de las características del registro etnográfico así como de los equipos que empleábamos para tal propósito.

Esta publicación rápidamente generó opiniones favorables del público en general y, en particular, de la comunidad de investigadores vinculada al registro etnográfico. Algunas de ellas fueron públicas y otras privadas, pero todas forman parte de nuestros archivos que

conservamos como testimonio del impacto que tuvo nuestro trabajo pionero.

A continuación transcribimos algunos de esos testimonios:

#### *7.4.1 Testimonios de la comunidad etnomusicológica*

##### 7.4.1.1 Chalena Vásquez Rodríguez

Musicóloga, entonces Directora del Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú: “Muy hermoso y tan necesario. Trascendente. Felicitaciones”. (17 de octubre de 2013. Publicación en Facebook).

##### 7.4.1.2 Renato Romero Zevallos

Musicólogo, entonces Director del Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú: “Felicitaciones a Yaku Taki por la pionera labor que está realizando en Cajamarca. ¡Bravo!” . (31 de marzo de 2014. Publicación en Facebook)

##### 7.4.1.3 Silvia Martínez García

Musicóloga. Profesora en la Universidad Autónoma de Barcelona, miembro de la Facultad de Arte y Musicología:

Conocí a Yaku Taki a través de una conferencia en la Universidad de Barcelona, cuando un etnomusicólogo peruano citó el proyecto, y al buscar más información, lo que descubrí fue una iniciativa realmente interesante. El Centro de Documentación, tal y como está planteado, sigue la estela de los grandes archivos fonográficos y audiovisuales que se encuentran en otros lugares de Europa, América y Asia, centros que sirven no solo para preservar la memoria y las prácticas de las que actualmente podemos disfrutar y conocer, sino un proyecto pensado para que en el futuro esas prácticas estén documentadas y sigan pudiéndose estudiar [...] El esfuerzo que hace el equipo por capturar esas músicas en su vivir nos parece que es de una gran lucidez y un gran interés. (28 de mayo de 2020. Comunicación personal registrada en vídeo).

##### 7.4.1.4 Julio Mendivil

Etnomusicólogo, profesor en la Universidad de Viena, Austria:

El Perú es, sin duda alguna, uno de los países con mayor acervo musical en América del Sur; es, al mismo tiempo, uno de los países que tiene la infraestructura más débil en lo que concierne a la musicología. ¿Cómo se

explica esta disparidad? Hasta años recientes, el Estado peruano invirtió muy poco en el resguardo y la difusión de nuestras músicas tradicionales. Por suerte, frente a esta desidia por parte del Estado peruano y sus instituciones, siempre ha habido iniciativas de personas dedicadas a la recopilación, administración y difusión de nuestros saberes musicales. Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, es un buen ejemplo de esto. Dirigido por Marino Martínez, Yaku Taki recopila datos etnográficos con alta calidad digital para difundirlos a través de las redes y los espacios sociales. Se trata de un proyecto único y necesario. (20 de mayo de 2020. Comunicación personal registrada en vídeo).

#### 7.4.1.5 Marita Fornaro

Antropóloga y musicóloga de la Universidad de la República del Uruguay:

Cuando conocí el trabajo de Yaku Taki sobre la región de Cajamarca en el Perú, pensé qué importante sería que este tipo de trabajo pudiera realizarse en todo el Perú porque mi contacto con este país me ha mostrado la riqueza de sus tradiciones, su música y sus festividades, de todas las manifestaciones de la cultura popular. Quienes trabajamos en archivos, como yo, sabemos de la importancia de rescatar documentos y generar documentos para archivarse. Generalmente se piensa que los archivos son algo del pasado, pero quienes trabajamos en ello, sabemos que un archivo es una cosa viva y que además de genera y se cuida para el futuro. El hecho de que un Centro como Yaku Taki pueda seguir generando este tipo de materiales, nos hace más ricos a todos, a los peruanos y a los latinoamericanos porque ese tipo de archivos, ese tipo de trabajos de campo e investigación, nos permite afirmarnos en quiénes fuimos, quiénes somos y, por tanto, quiénes queremos ser. (6 de julio de 2020. Comunicación personal en vídeo).

#### 7.4.1.6 María Elena Vinuesa

Musicóloga y pedagoga ecuatoriana, directora del Departamento de Música de Casa de Las Américas, La Habana, Cuba.

Desde aquí, desde La Habana, desde Casa de Las Américas, enviamos un saludo a los colegas del Perú que durante todos esos años han trabajado en ese hermoso empeño que ha sido Yaku Taki, el Centro Documental de la Música Tradicional del Perú que es una excelente iniciativa desde

Cajamarca, y que permite no solo la recuperación de la memoria sino fijarla en soportes de muy alto valor documental que permitirán preservar para el futuro las voces, los saberes, el modo de hacer, de pensar y de actuar de las diversas regiones que conforman Cajamarca. Es una extraordinaria iniciativa en tanto completa ese empeño que debe ser, bien mirado, lo que gestión de patrimonio define, es decir, la capacidad que podemos tener nosotros, los investigadores, para generar conocimientos, preservar esos altos valores de la cultura y, al mismo tiempo, para difundirlos de inmediato.

Por eso hay que agradecer no solo sus maravillosos registros de cantos bailes, ese ciclos festivos que han sabido seguir en toda la región a lo largo del año, sino también el modo en que, de inmediato, lo han puesto a circular para reivindicar el valor y la voz de los cultores, sus saberes, sus modos de hacer, para que todos conozcan la diversidad cultural que tiene esa región como cultura viva, como formas de representar el modo de ser y de pensar de nuestros pueblos.

Por eso me parece que debemos saludar, agradecer y contribuir de cualquier modo a que se preserve ese empeño que ha sido bien resguardado en la región, como debe corresponder a las autoridades locales y, con mucho tino, logrado por parte de los investigadores, realizadores y todos aquellos que se juntan en torno a los cultores y se convierten en centro de ese quehacer y, al mismo tiempo, podrán legar a las generaciones futuras, a partir de los recursos de la tecnología contemporánea, sentar bases para pensar el futuro, pero también podrán tener preservada la memoria de ese pasado, y mucho más, el quehacer de este presente.

Nuevamente, saludo este esfuerzo y agradezco todo lo que han hecho para Perú, para la América Latina y para el mundo. (20 de julio de 2020. Comunicación personal registrada en vídeo).

## 8. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El trabajo desarrollado por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana propone una metodología a partir de nuestra propia experiencia de registro etnográfico, que se expresa en los siguientes ítems: a) Propuestas metodológicas de cómo usar los equipos de registro audiovisual según las circunstancias más comunes que exige el trabajo de campo. b) Pautas generales sobre la gestión de archivos y almacenamiento. c) Consideraciones generales acerca de la socialización y democratización de los saberes contenidos en los registros etnográficos audiovisuales. d) Lineamientos generales sobre los derechos de autor en lo concerniente a los registros obtenidos, con énfasis en la gestión de derechos colectivos.

Las reflexiones desarrolladas en la presente tesis son presentadas por primera vez en una publicación académica dentro de la disciplina de la antropología audiovisual y las ciencias sociales en general en nuestro país, no obstante se enmarque en el proceso de obtención de la licenciatura en Educación Artística, especialidad en Folklore, y constituye un esfuerzo de síntesis que lleva a la teoría un conjunto de habilidades y saberes validados por nuestra propia experiencia en el trabajo de campo.

Otros proyectos similares, como el desarrollado por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú, ha generado sus propias metodologías y sistemas de gestión de archivos, tal como pudimos constatar en una visita realizada a sus oficinas el año 2016 (ver fotografía 10). Sus sistemas clasificatorios de data analógica y digital aparecen en la fotografía correspondiente (ver fotografía 11), pero no han sido sistematizados en un documento interno o público, hasta donde tenemos conocimiento. Esto dificulta la posibilidad de enriquecer este capítulo con comentarios comparativos de las metodologías empleadas, sus características y resultados.

En general, consideramos que al no haber ninguna publicación en el medio nacional que se haya ocupado del tema de la presente tesis, no es posible establecer ningún esquema comparativo o campo de discusión. Más allá de este dato, lo saltante es que no existe en el país, ni desde la gestión privada ni pública, una institución de características similares a las desarrolladas por Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana, expuestas en esta tesis.



Figura 35. Uno de los anaqueles del Instituto de Etnomusicología de la PUCP con cintas analógicas debidamente etiquetadas.

VIDEO	Descripción
IMAGEN 0:00:00 - 0:01:17	Amasijado de ofrendas
SONIDO	voces
IMAGEN 0:01:17 - 0:01:42	Reposo de ofrendas
SONIDO	voces
IMAGEN 0:01:42 - 0:03:37	Amasijado de ofrendas
SONIDO	voces
IMAGEN 0:03:37 - 0:03:45	Inchado de masa
SONIDO	-
IMAGEN 0:03:45 - 0:04:46	Colocación de ofrendas en lata
SONIDO	voces
IMAGEN 0:00:00 - 0:02:11	Reposo de ofrendas en Chimchim
SONIDO	voces
IMAGEN 0:02:11 - 0:02:21	Moldeado de una ofrenda
SONIDO	voces
IMAGEN 0:00:00 - 0:02:07	Calentamiento del horno en Matara
SONIDO	Lluvia sobre calamina
IMAGEN 0:00:00 - 0:00:57	Barrido del horno
SONIDO	Lluvia y voces
IMAGEN 0:00:57 - 0:01:19	Plazuela del caserío de Jocos
SONIDO	voces
IMAGEN 0:00:00 - 0:00:48	Sacada de ofrendas del horno en Matara
SONIDO	Voces y rizas, lluvia
IMAGEN 0:00:48 - 0:01:16	Colocando ofrendas en el horno
SONIDO	Lluvia
IMAGEN 0:01:16 - 0:02:32	Ofrendas dentro del horno y sacada de ofrendas
SONIDO	Voces y lluvia

Figura 36. Lista de clasificación de materiales de registro audiovisual del Instituto de Etnomusicología de la PUCP con sus códigos propios.

Ofrecemos este esfuerzo de sistematización de la experiencia de registro etnográfico audiovisual como una herramienta al alcance de proyectos futuros, con la disposición de contribuir al enriquecimiento de la práctica etnográfica audiovisual en los diversos niveles de la investigación de las ciencias sociales en el país.

Finalmente, consideramos que los testimonios elocuentes de las autoridades académicas del campo de la etnomusicología presentados en la sección de “Resultados”, página 33, confieren a la presente tesis un respaldo sólido y una validación más allá del juicio de expertos en la medida en que la metodología empleada en cada uno de los registros etnográficos de Yaku Taki, Centro Documental de la Música Tradicional Peruana,

es el desarrollo de los ítems presentados aquí.

9. ANEXOS

9.1 Fragmento de fichas de registro audiovisual -Yaku Taki 2013

Hojas de registro audiovisual Yaku Taki 2013 (Fragmento 1)

LUTHIERES C							
CÓD. REGISTRO	FECHA REGISTRO	CÓD. PROVINCIA	DISTRITO	CENTRO POBLADO	CASERÍO	SUJETO	DESCRIPCIÓN
CDMTRC-0001	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Jaime Castope	Saca brillo a su guitarra
CDMTRC-0002	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Operario	Tallando una guitarra
CDMTRC-0003	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Operario	Lijando boca de guitarra
CDMTRC-0004	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Jaime Castope	Habla sobre la construcción de las guitarras
CDMTRC-0005	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Operario	Cepillando una guitarra
CDMTRC-0006	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Operario	Tocando una guitarra
CDMTRC-0007	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Operario	Toca un carnaval
CDMTRC-0008	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier William Romero Cueva	Cuenta sobre la construcción de Guitarras
CDMTRC-0009	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Señores conversando	Pobladores namorinos con ropa típica
CDMTRC-0010	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Cuenta sobre su vida
CDMTRC-0011	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Cortando y adaptando la madera para hacer una guitarra
CDMTRC-0012	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Explica sobre los refuerzos y demás material que debe tener dentro una guitarra
CDMTRC-0013	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Muestra como hacer los agujeros para las clavijas
CDMTRC-0014	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Explica como prensar una guitarra
CDMTRC-0015	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier David Chávez	Explica sobre los tipos de madera
CDMTRC-0016	4/04/13	CAJ	Namora	...	...	Luthier Eleuterio Chávez	Parado en la puerta de su casa

DÚO LOS EMBAJADORES I							
CÓD. REGISTRO	FECHA REGISTRO	CÓD. PROVINCIA	DISTRITO	CENTRO POBLADO	CASERÍO	SUJETO	DESCRIPCIÓN
CDMTRC-0017	9/04/13	CHT	Chota	...	...	Dúo Los Embajadores del Norte	Interpretan el yaraví El tuco amador
CDMTRC-0018	9/04/13	CHT	Chota	...	...	Dúo Los Embajadores del Norte	Sentados sobre un tronco
CDMTRC-0018a	9/04/13	CHT	Chota	...	...	Dúo Los Embajadores del Norte	Sentados sobre un tronco
CDMTRC-0019	9/04/13	CHT	Chota	...	...	Dúo Los Embajadores del Norte	Cada uno se presenta y habla un poco de su vida
CDMTRC-0020	9/04/13	CHT	Chota	...	...	Dúo Los Embajadores del Norte	Hablan de sus grabaciones

Tabla 1. Hoja de registro audiovisual 1.

MANUAL DE REGISTRO AUDIOVISUAL DE LA MÚSICA TRADICIONAL PERUANA

CDMTRC-1620	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Teófila Goicochea	TA	Porporciona sus datos para la ficha de la Red Cultural de la Región Cajamarca
CDMTRC-1621	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Pascual Goicochea	TA	Porporciona sus datos para la ficha de la Red Cultural de la Región Cajamarca
CDMTRC-1622	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Teófila Goicochea	TA	Limpiandose su dedo de tinta
CDMTRC-1623	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Teófila Goicochea	TA	Entran en su casa
CDMTRC-1624	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Marino Martínez	TA	Entrega certificados de Afiliación a la Red Cultural
CDMTRC-1625	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Familia Goicochea	TA	Junto a Marino Martínez y Julio Mendivil miran a la cámara
CDMTRC-1626	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Casa	TA	De adobe, un piso y tejado a dos aguas
CDMTRC-1627	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Casa	TA	De adobe, un piso y tejado a dos aguas
CDMTRC-1628	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Casa	TA	De adobe, un piso y tejado a dos aguas
CDMTRC-1629	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Banda típica Renovación liberal de Apan Alto	RM	00:04:20 marinera, 00:06:30 fuga con huayno
CDMTRC-1630	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Banda típica Renovación liberal de Apan Alto	RM	Tocan una marinera, 00:09:40 cada integrante se presenta, 00:14:20 César Villanueva agradece la visita de Yaku Taki, 00:15:00 tocan un huayno
CDMTRC-1631	7/03/14	HGY	Hualgayoc	Apan Alto	...	Pascual Goicochea y César Villanueva	RM	Cantan un triste

Tabla 2. Hoja de registro audiovisual 2.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Baily, J. (2009). The Art of the “Fieldwork Movie”: 35 Years of Making Ethnomusicological Films. *Ethnomusicology Forum*, 8(1). <https://doi.org/10.1080/17411910902781589>
- Barz, G. & Cooley T. (Ed.). (2008). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (2<sup>nd</sup> ed.). Oxford University Press.
- Cámara de Landa, E. (2012). Hacia una bibliografía de la etnomusicología hispanoamericana actual. *Revista Argentina de Musicología*, 12-13, 17-102. Asociación Argentina de Musicología.
- Cámara de Landa, E. & D’Amico L. (Ed.) (2014). *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusicCam 2014 Symposium*. Universidad de Valladolid.
- Cánepa, G. (2012). Visibilidades e invisibilidades en la antropología peruana. *Revista Chilena de Antropología Visual*, Nro. 20. 1-37 pp.
- Díaz, C. (Ed.). (2016). *Métodos de investigación en educación*. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- García, M. (2012). *Etnografías del encuentro. Saberes y relatos sobre otras músicas*. Ediciones del Sol.
- Grau, R. (2012). Antropología visual: reflexiones teóricas. *Alteridades*, 22(43), 11-175. <https://doi.org/10.24275/uam/izt/dcsh/alteridades>
- Hernández, R., Fernández C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6ta. Ed.). Mac Graw Hill Education.
- Latorre A., Del Rincón, D. y Arnal, J. (2005). *Bases metodológicas de la investigación educativa*. Ediciones Experiencia , S.L.
- Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. North Western University Press.
- Russell. B. (2006). *Research Methods in Anthropology: qualitative and quantitative approaches*. AltaMira Press.
- Rice, T. (2014). *Ethnomusicology. A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Sanga, Imani. (2014). Postcolonial archival fever and the music archiving of African identity in selected paintings by Elias Jengo. *Journal of African Cultural Studies*, 26(2), 140-154. <https://doi.org/10.1080/13696815.2013.850403>

- Sartori, G. (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Taurus.
- Seeger, A. (2004). Traditional Music Ownership in a Commodified World. Music and Copyright (Frith S. & Marshall L. Ed.) (2<sup>nd</sup> ed.). Edinburg University Press.
- Seeger, A. (1992). Ethnomusicology and Music Law. *Ethnomusicology*, 36(3), 345-359 pp. University of Illinois Press.
- Seeger, A. (1998). The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology*, 30(2), 261-276. University of Illinois Press.
- Stoler, A. (2002). Colonial Archives and the Arts of Governance. *Archival Science*, 2, 87-109. <https://doi.org/10.1007/BF02435632>
- Stone-MacDonald A. & Stone R. (2013). The Feedback Interview and Video Recording in African Research Settings. *Africa Today*, 59(4), 3-22. Indiana University Press.
- The Society for Ethnomusicology. (2001) *A Manual for Documentation Fieldwork & Preservation for Ethnomusicologist*. Society of Ethnomusicology.