DE LA GRABACIÓN EN CAMPO A LA PRESERVACIÓN:
buenas prácticas de documentación sonora para centros de investigación

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Véronique Ginouvès



La presente obra está bajo una licencia de:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es

Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

Este es un resumen legible por humanos (y no un sustituto) de la licencia. Advertencia.

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

Adaptar — remezclar, transformar y construir a partir del material

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:

Atribución — Usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.

NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.

CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la la misma licencia del original.

DE LA GRABACIÓN EN CAMPO A LA PRESERVACIÓN:
buenas prácticas de documentación sonora para centros de investigación

Colección
Teoría y Métodos
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información

DE LA GRABACIÓN EN CAMPO A LA PRESERVACIÓN:
buenas prácticas de documentación sonora para centros de investigación

Perla Olivia Rodríguez Reséndiz y Véronique Ginouvès

Universidad Nacional Autónoma de México
2021

Z695.715 Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia.
R637 De la grabación en campo a la preservación: buenas prácticas de documentación sonora para centros de investigación / Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, Véronique Ginouvès. – México: UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2021.

xii, 145 p. – (Teoría y métodos)

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IT 400118 "Creación y desarrollo de archivos digitales multimedios (sonoros, audiovisuales y fotográficos) con open source, una propuesta de transferencia tecnológica para preservación digital de las colecciones de los pueblos originarios de México"
ISBN:

1. Grabaciones sonoras – Catalogación. 2. Materiales de archivo – Conservación y restauración. 3. Preservación digital. 4. Recursos archivísticos. I. Ginouvès, Véronique, autor. II. Título. III. ser.

Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IT 400118 "Creación y desarrollo de archivos digitales multimedios (sonoros, audiovisuales y fotográficos) con open source, una propuesta de transferencia tecnológica para preservación digital de las colecciones de los pueblos originarios de México"

Diseño de portada: Oscar Fernando Arcos Casañas

Imágenes:
Envato Elements
(https://elements.envato.com/es)

Primera edición: noviembre 2021
D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información
Circuito Interior s/n, Torre II de Humanidades, pisos 11, 12 y 13,
Ciudad Universitaria, C. P. 04510, Alcaldía Coyoacán, Ciudad de México.

Impreso y hecho en México
ISBN: 000-000-00-0000-0

Publicación dictaminada

Contenido

Presentación. ix

I. La grabación sonora en las Ciencias Sociales y las Humanidades. 13

1.1. Preámbulo. 15
1.2. La grabación de campo. 18
1.3. La importancia de la grabación sonora en las Ciencias Sociales y las Humanidades. 19

II. Los archivos sonoros en la investigación científica. 29

2.1. El archivo sonoro. 31
2.2. El documento sonoro. 33
2.3. Las primeras fonotecas. 34
2.4. Identificación de la herencia documental sonora. 37
2.5. Tipología de archivos. 41

III. Técnicas y tecnologías para la grabación sonora en campo. 43

3.1. Tecnologías para la grabación sonora. 45
3.2. Método para la grabación sonora en campo. 54
3.3. Información para identificar las grabaciones. 61
3.4. Experiencias de grabación de campo. 64

IV. Organización y tipologías de la grabación sonora. 69

4.1. La organización. 71
4.2. La tipología. 73
4.3. La música en las grabaciones de campo. 74
4.4. La voz. 77
4.5. Paisaje sonoro. 78
4.6. Tipología documental. 79

v. Metadatos para la identificación y recuperación de las grabaciones sonoras. 83

5.1. Recuperación de datos en campo. 85
5.2. Breve recorrido por las iniciativas de catalogación de documentos sonoros. 86
5.3. Metadatos utilizados para describir archivos sonoros grabados en campo. 89
5.4. Módulos y campos de Dublin Core. 94

vi. Consideraciones éticas y legales sobre los archivos sonoros de grabaciones de campo. 109

6.1. Identificación de las instancias involucradas. 111
6.2. Determinación de los derechos del entrevistador y del entrevistado. 115
6.3. ¿Qué hacer con los datos personales?. 121
6.4. Diseminación de metadatos en acceso abierto. 122

Referencias. 123

Presentación

Los investigadores de las Ciencias Sociales y las Humanidades producen una gran cantidad de grabaciones sonoras en trabajos de investigación de campo. El registro de materiales sonoros es una técnica que se utiliza en la antropología, la etnomusicología, la historia y la documentación, entre otras disciplinas. Con estas grabaciones se fija información de música, voz (historia oral), paisaje sonoro (natural, urbano e industrial) y otros contenidos. Es decir, se documentan fenómenos sonoros para su análisis, estudio y –en algunos casos– difusión.

Las grabaciones registran sonidos inéditos que son recursos de información útiles en la investigación y la docencia. Además, son testimonios y bienes culturales que constituyen el patrimonio sonoro de un pueblo.

Una vez que la grabación sonora ha sido utilizada como recurso de información en el desarrollo de investigaciones y se han publicado los resultados, esta pierde relevancia en muchos casos y los materiales se acumulan en los escritorios de los investigadores. Las grabaciones sonoras se almacenan con el paso de los años. Esta situación obedece al desconocimiento sobre estos materiales obtenidos en trabajos de campo, los cuales poseen valor documental más allá de su uso en la investigación. Constituyen sonidos inéditos, testimonios únicos y raros, en algunos casos. Documentan aspectos que difícilmente pueden ser recuperados en otros soportes de información. En esta situación

también incide la falta de personal capacitado al interior de los centros de investigación para recibir y brindar tratamiento documental a estas grabaciones. Aunado a lo anterior, se suma la carencia de herramientas tecnológicas a disposición de los investigadores para preservar estos documentos y la falta de precisión en torno a la propiedad intelectual y los principios éticos archivísticos.

La preocupación por conservar este tipo de grabaciones se ha incrementado "varios parámetros han evolucionado: las bases de datos de archivos sonoros inéditos se han multiplicado y se han creado masas documentales en las que el sonido grabado en campo puede ser, por fin, tomado en cuenta como fuente de información, al mismo nivel que los soportes clásicos" (Bonnemason, Ginouvès y Pèrennou 2007) como son los libros y las publicaciones impresas. De ahí que la preservación de este tipo de documentos es en la actualidad un tema de interés para investigadores, bibliotecólogos y archivistas.

La preservación de los sonidos no editados que son recopilados en la investigación científica es una tarea que compete no sólo al archivista y bibliotecario que administra los archivos digitales. Esta es una responsabilidad compartida con el investigador.

Este libro escrito a cuatro manos, por dos investigadoras, reúne una serie de buenas prácticas destinadas a guiar a los investigadores que realizan grabaciones en la preservación de documentos sonoros de origen digital, obtenidos como resultado de trabajos de investigación de campo en los ámbitos de las Ciencias Sociales y las Humanidades. La obra es producto del trabajo colegiado de dos académicas, que desde contextos culturales diferentes y con un bagaje de experiencias profesionales en México y Francia, tienen como común denominador el uso de la grabación sonora como recurso para la investigación científica y la necesidad de preservar estos materiales.

El libro ofrece al lector reflexiones derivadas del trabajo de campo, experiencias y soluciones formuladas ante el reto de preservar a largo plazo los sonidos inéditos de la investigación científica.

El libro está formado por seis capítulos. En el I "La grabación sonora en las Ciencias Sociales y las Humanidades" se establecen las bases para comprender la importancia que tiene el registro en la investigación científica. Después, en el capítulo II, se definen los alcances de los archivos sonoros en la investigación científica. En el capítulo III, las tecnologías, el método y algunas herramientas a utilizar durante la grabación sonora en campo. Además, se ofrecen experiencias de investigadores que realizan este tipo de trabajo. En el apartado IV "Organización y tipologías de la grabación sonora" se aborda la necesaria tarea de organización intelectual a que se someten las grabaciones de campo. Se presentan propuestas de organización en colecciones, corpus y fondos. Además, se muestran ejemplos de tipos documentales obtenidos en trabajos de campo. En el apartado V "Metadatos para la identificación y recuperación de las grabaciones sonoras" se establecen los antecedentes y la evolución de herramientas para identificar y catalogar este tipo de recursos. Se ofrecen herramientas vigentes, a través de las cuales es posible la interoperabilidad de colecciones sonoras. Se concluye el libro con el capítulo VI "Consideraciones éticas y legales sobre los archivos sonoros de grabaciones de campo". Es importante destacar que los capítulos V y VI detallan la perspectiva y visión de Véronique Ginouvès y su amplia experiencia científica y profesional en relación con los metadatos y la ética en los archivos sonoros y audiovisuales.

Conviene señalar que esta publicación es un libro digital multimedios. El eje conductor es el texto y a partir de este se establecen hipervínculos por medio de los cuales el lector puede profundizar en diversos recursos de información que están disponibles en acceso abierto. También se presentan materiales de archivo, elegidos como ejemplos didácticos, y se ofrecen cinco entrevistas audibles con las que se puede profundizar en las dinámicas empleadas por los investigadores durante sus trabajos de campo. El libro busca a la vez ser una aportación a las prácticas de preservación de grabaciones de campo y una apuesta en la creación de libros digitales multimedios.

Las autoras

I. La Grabación Sonora en las Ciencias Sociales y las Humanidades

1.1. Preámbulo

La posibilidad de grabar sonidos modificó la forma de percibir el mundo. La historia de la grabación sonora inició con los diseños del poeta francés Charles Cros, quien con una visión científica imaginó en 1860 una máquina para registrar sonidos: el paleófono (Sarmiento 2009; Giuliani 2009). Ese mismo año, León Scott de Martinville inventó el fonoautógrafo y grabó "Au clair de la lune" en París; sin duda no es una coincidencia que sea una canción tradicional. En un principio esta aportación científica fue desestimada debido a que el sonido grabado no logró reproducirse. Fue hasta un siglo después que un grupo de investigadores del Laboratorio First Sound de la Universidad de Berckley utilizó tecnología digital para reproducir los primeros registros de Scott Martinville (First Sounds 2007). "Au clair de la lune" canción tradicional es la grabación más antigua que se conoce.

Posteriormente, en 1877, Edison registró la patente del fonógrafo y sentó los cimientos de la industria de la grabación sonora (Rodríguez 2016).

En el texto *El fonógrafo y su futuro,* Thomas Alva Edison enumeró las ventajas que ofrecería la innovadora tecnología de grabación sonora a finales del siglo XIX. Entre otras posibilidades señaló que el fonógrafo podría ser utilizado en el dictado de cartas, para que los impresores

usaran sus oídos en lugar de los ojos y también para los juicios públicos (Sarmiento 2009). También consideró que sería de utilidad grabar un libro para ser escuchado, por ejemplo, en asilos para ciegos, en hospitales y habitaciones de enfermos, entre otros. Avizoró el uso educativo de la grabación sonora en el aula para que el niño aprendiera a escribir y a memorizar sus lecciones. Incluso, consideró al fonógrafo como un medio para dar la hora, registrar discursos y declaraciones de hombres y mujeres que forjan la historia.



Fonógrafo de Edison
Fuente: Norman Bruderhofer, www.cylinder.de - own work [CC BY-SA 3.0].
https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=427395

Con la invención del fonógrafo inició el proceso de evolución de la tecnología de grabación sonora, la cual hizo posible que las expresiones, pensamientos, creaciones humanas y manifestaciones de la naturaleza se registraran en diferentes soportes (mecánicos, magnéticos, digitales) y además, fueran reproducidas. Volver a escuchar una y otra vez una grabación significó un desafío a la naturaleza efímera de lo sonoro.

Durante el siglo xx se diversificaron los soportes de grabación sonora. Este hecho ensanchó las posibilidades de disfrute de la música más allá de las salas de concierto. Hizo posible que los contenidos radiofónicos fueran conservados, después de ser transmitidos al aire y, con ello,

acumular un conjunto de bienes culturales con opciones de difusión y consulta más allá del medio radiofónico.

La grabación sonora también propició que se imaginaran alternativas de uso y reaprovechamiento educativo de los materiales sonoros. Los artistas tuvieron la oportunidad de experimentar con el sonido como elemento de creación artística sonora. Sarmiento (2009) ha señalado cómo el fonógrafo fue considerado un instrumento de difusión del arte y del pensamiento en los movimientos de vanguardia que irrumpieron a inicios del siglo xx. Además, los científicos observaron en la grabación de voz, música y sonidos de la naturaleza una herramienta potencial para la investigación científica.

Los científicos de disciplinas humanísticas y sociales fueron pioneros en probar las posibilidades de la tecnología de grabación sonora. Schuller señaló que disciplinas como la dialectología, la etnolingüística, la etnomusicología y en gran medida la antropología se beneficiaron con el uso de tecnologías de grabación (Klijn y De Lusenet 2008).

Las primeras tecnologías de grabación eran costosas y de difícil traslado para realizar grabaciones de campo. Por ello, en ocasiones se rentaban los equipos. Esta situación cambió a mediados del siglo xx con el desarrollo de tecnologías sonoras portátiles, de alta calidad en la grabación y a costos asumibles por los investigadores (Klijn y De Lusenet 2008). Las grabaciones realizadas en la etnolingüística, la etnomusicología y la antropología, entre otras disciplinas, en los últimos sesenta años han forjado el mayor testimonio documental de lenguas, rituales, música y paisaje sonoro de los pueblos indígenas del mundo. En muchos casos se trata de grabaciones únicas de lenguas que lamentablemente han desaparecido o bien, que están en riesgo de desaparecer.

Estas grabaciones pueden ser consideradas como incunables de los archivos sonoros. Un alto porcentaje (el 80%) de estos materiales se encuentran en condiciones inadecuadas de conservación. Esta observación se deduce de un estudio realizado en archivos de investigación en Europa, cuyos resultados mostraron que sólo un pequeño grupo de archivos poseen condiciones de conservación (Klijn y De Lusenet 2008).

En muchos casos las grabaciones están guardadas en los cajones de los investigadores. Esta situación es más apremiante en países latinoamericanos donde se carece de tecnología, recursos económicos y personal capacitado para preservar este tipo de documentos.

1.2. La grabación de campo

Se registran sonidos en una amplia gama de actividades. Por ejemplo, en las vinculadas con la protección del paisaje sonoro como herencia viva, el periodismo, los medios de comunicación, la creación artística y cultural, la educación, tratamientos terapéuticos y en el ámbito de la investigación científica.

Las grabaciones en soportes analógicos y de origen digital se preservan en las instituciones responsables de resguardar la memoria audible de un pueblo. Los términos utilizados para designar esas grabaciones son muy variados y dependen del entorno en el cual se inscribe esta actividad. En el ámbito de los medios de comunicación, las grabaciones sonoras son programas radiofónicos. Cada programa pertenece a un determinado género (dramático, informativo o de experimentación artística, entre otros). El sonido grabado con fines artísticos y culturales se denomina obra, un ejemplo de ello es el arte sonoro. En el ámbito de la investigación se definen como: sonidos inéditos, archivo oral, archivo sonoro, historia oral, entrevista etnográfica, entrevista de campo, paisaje sonoro, música, fuente oral, entrevista oral grabada, testimonio oral, entre otras denominaciones.

La grabación sonora es, desde la perspectiva científica, una técnica de investigación a través de la cual se recopila información de campo de disciplinas como la biología, historia, sociología, ciencia política, documentación, etnología, antropología, geografía, literatura, lingüística, etnomusicología, etnografía, psicología, entre otras. Gracias a esta herramienta el investigador registra información sonora que, de otra forma, no podría ser fijada para su escucha una y otra vez, su posterior análisis y sistematización.

Los registros que se realizaron en los primeros años del siglo XX, en el ámbito de la antropología, tenían el propósito de probar la grabación sonora como tecnología innovadora y utilizarla para enriquecer el trabajo científico. Desde la perspectiva del Dr. Benjamín Muratalla, antropólogo y titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) de México, las primeras grabaciones buscaban corroborar elementos de la ciencia a través de la investigación de la sonoridad de las culturas. "Las grabaciones sonoras dieron pauta para encontrar datos precisos de las lenguas, el folklore y la narrativa" (Muratalla 2017, s/p).

1.3. La importancia de la grabación sonora en las ciencias sociales y las humanidades

La investigación dialectológica y lingüística

El 3 de junio de 1911 Ferdinand Brunot, lingüista y profesor de historia de la lengua francesa en la Facultad de Letras de París, inauguró los *Archivos de la Palabra* en la Universidad de la Sorbona con la ayuda del empresario Émile Pathé. Con ello, se registraron miles de archivos sonoros de los diferentes dialectos y acentos de Francia (Grillet 2014) que ahora se conservan en la Bibliothèque Nationale de France.

El periodo de 1970 a 1980 constituye una etapa crucial en la renovación de las entrevistas de campo (Descamps 2019). La investigación dialectológica tomó en consideración esta etapa y el discurso de los testimonios de la comunidad/población en la creación de dicha disciplina. En la Maison méditerranéenne des sciences de l'homme (MMSH), por ejemplo, los profesores y doctores del departamento de lenguas y culturas regionales de la universidad en Aix-en-Provence, departamento que hoy en día ha desaparecido, fueron quienes crearon el sistema de organización de los documentos sonoros (Bouvier y Ginouvès 2014). El funcionamiento de las fonotecas está descrito en una obra que tuvo un cierto éxito (Bouvier y Ginouvès 2014; Pelen *et al.* 1990) y cuya metodología ha sido utilizada primero en la Biblioteca Nacional de Francia

(Calas, Delcourt y Giuliani 1987) y después, en un gran número de archivos sonoros o centros similares. Las fichas de "entrevista" engloban la totalidad de lo que ha sido recopilado: cuentos y leyendas, atlas lingüísticos, así como el uso de la lengua autóctona de una u otra región, ejemplo de las temáticas grabadas en este período.

En México debe citarse el acervo del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México que desde finales del siglo pasado se especializó en música de las décimas jarochas de Veracruz y del huapango arribeño de Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí (Olmos 2003).

La antropología

David Zeytlin (2012) ha descrito exhaustivamente el complejo comportamiento de los antropólogos frente a su documentación de campo. Uno de los espacios donde los especialistas en esta disciplina en Francia han depositado el mayor volumen de archivos sonoros y audiovisuales es en la fonoteca de la MMSH. Los investigadores utilizaban principalmente la grabación de campo como un medio para recopilar sus anotaciones. En principio, sus proyectos no consideraron la creación de fondos documentales a partir de sus recopilaciones. La presentación de la mayoría de los fondos se acompaña de fichas e informaciones de contexto. Las cuestiones éticas ocupan el centro de sus preocupaciones. En el capítulo VI "Consideraciones éticas y legales sobre los archivos sonoros de grabaciones de campo" se tratará este tema con mayor detalle.

En México, las primeras grabaciones de campo se realizaron a finales del siglo XIX gracias al trabajo científico de investigadores extranjeros que registraron la sonoridad de los pueblos indígenas. El antropólogo Carl Sofus Lumholtz grabó entre 1890 y 1898 sonoridades de los indígenas wixárika en Jalisco y Nayarit y de los rarámuris en Chihuahua. Los cilindros de cera, soportes originales de estas grabaciones, se conservan en la Universidad de Indiana Bloomington. Una copia de estos se preserva en la Library Congress de Estados Unidos (Lumholtz 1898). En el año 2003, la fonoteca Henrietta Yurchenco de la Comisión Na-

cional de Pueblos Indígenas (CDI), ahora Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI), recibió una copia del material grabado por Carl Sofus Lumholtz (Rodríguez 2016, 15-28).

Los cilindros de cera en los que originalmente hizo sus grabaciones Carl Sofus Lumholtz "hoy forman parte de una de las más grandes colecciones sobre artes verbales que agrupan casi siete mil registros lingüísticos y musicales, reunidos en los *Archives of Traditional Music* de la Universidad de Indiana" (Larios 2018, 213).



Carl Lumholtz, 1881.
Fuente: Nasjonalbiblioteket [CC BY 2.0 (https://creativecommons.org/licenses/by/2.0)], vía Wikimedia Commons.

Además, el investigador alemán Konrad Theodor Preuss grabó entre 1905 y 1907 cantos y rituales de los coras de Nayarit y de los huicholes en la sierra. De acuerdo con la doctora Margarita Valdovinos en "2013, instituciones como el Instituto Nacional de Limnología, el Instituto Ibero-Americano de la Fundación Patrimonio Cultural Prusiano y el

Museo Etnológico de Berlín, entre otros, decidieron editar un disco compacto con 28 cantos recuperados de las grabaciones originales" (Notimex 2014, s/p). Se desconoce si existe una copia de estas grabaciones en fonotecas mexicanas. Las grabaciones originales son preservadas en Berlín (Rodríguez 2016).

Los antropólogos en México han realizado una labor destacada en las tareas de preservación sonora. Además de la fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) que se comentará más adelante, destaca el trabajo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) que posee importantes archivos sonoros de México y en la cual el antropólogo norteamericano Thomas Stanford creó el Laboratorio de grabación musical de los pueblos originarios de México.

La etnomusicología

La etnomusicología, desde mediados del siglo XX, es la disciplina a través de la cual se estudia la relación entre las músicas creadas y experimentadas por los seres humanos en distintas regiones del mundo a través del tiempo (Cámara de Landa 2004). El etnomusicólogo graba en campo la música de las etnias, interpreta la obra y analiza la función de los informantes. En la época de las grabaciones analógicas, la información que acompañaba las grabaciones situaba "la obra oral" como elemento central para la investigación. Esto sucede aún hoy en día con las grabaciones de origen digital. Por lo cual, es necesario prestar atención a la forma en que ha sido creada la colección. Los datos del informador o intérprete deben ser recopilados como parte de los metadatos. Además, es necesario contar con su autorización para efectos del acceso y difusión del material. Estos aspectos serán tratados con detalle en los siguientes capítulos.

La primera colección de archivos sonoros etnomusicológicos de Francia fue creada por Léon Azoulay (1900), quien fundó el "Musée phonographique" (Museo fonográfico) de la Sociedad de Antropología en 1900. Esta colección en la actualidad puede ser consultada *on-line*

a través de Gallica. En Francia se han constituido otras colecciones, en particular en el Museo Nacional de Artes y Tradiciones Populares (MNATP) y en el Museo del Hombre (Le Gonidec 2020). Hoy en día, la mayor colección *on-line* de este tipo es la del Laboratorio de Etnología y Sociología Comparada de la Universidad de Nanterre (Simonnot 2020).

En el caso de México "el enriquecimiento de los archivos de sonido tuvo un papel primordial en el desarrollo de la etnomusicología" (Olmos 2003, s/p). La etnomusicología como disciplina se sitúa en la década de los setenta del año pasado. Su antecedente directo son los estudios en torno al folklor musical. Las primeras instituciones que acopiaron y preservaron materiales sonoros de todo el país fueron el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el Instituto Nacional Indigenista (INI), ahora Instituto Nacional de Pueblos Indígenas (INPI). Gracias a este trabajo sistemático de ambas dependencias públicas se crearon al interior de las mismas las primeras fonotecas de México.

La recopilación sistemática de las sonoridades de los pueblos originarios en México se sitúan a mediados del siglo pasado. En este proceso participaron antropólogos y etnólogos extranjeros y mexicanos. Entre otros, conviene recordar los trabajos pioneros de Thomas Stanford, Vicente T. Mendoza, Irene Vázquez, Henrietta Yurchenco, Gerónimo Baqueiro Foster, Gabriel Moedano Navarro y Arturo Warman.

Los antecedentes de los trabajos de preservación en las fonotecas de México se sitúan en 1963, cuando derivado del curso de Introducción al Folklore en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) se editó, un año después, el disco *Testimonio musical de México*. Es sabido que participaron en esta iniciativa Vicente T. Mendoza, Jerónimo Baqueira, Raúl Hellmer, Gabriel Moedano, Arturo Warman, Irene Vázquez y Thomas Stanford (Secretaría de Cultura 2021).

Conviene destacar el incansable trabajo que realizó Raúl Hellmer, quien colaboró en 1947 en la sección de música del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Gracias a su labor se enriqueció la fonoteca del INBA "con grabaciones de música indígena y tradicional de los estados de Morelos, Michoacán, Puebla, Estado de México y Veracruz… Asi-

mismo, entre 1962 y 1964, Hellmer produjo un total de 96 programas para Radio Universidad" (Olmos 2003, s/p).

En la actualidad en México, la investigación etnomusicológica se realiza en instituciones como:

> El Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS), El Colegio de la Frontera Norte (El Colef), el Colegio de Michoacán, la Dirección General de Culturas Populares, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la Facultad de Música de la Universidad de Guadalajara, entre otras (Olmos 2003, s/p).

Asimismo, debe señalarse que la Facultad de Música de la UNAM preserva importantes grabaciones de maestros y estudiantes de la licenciatura en etnomusicología (Olmos 2003).

La historia oral

Philippe Joutard, en 1970, fue pionero en acuñar el concepto de historia oral en Francia a través del llamado "¡Historiadores a vuestros micros!" (Joutard 1979). Esta iniciativa no fue bien recibida en el mundo académico. Fue necesario esperar a la obra de Florence Descamps de 2015: *El historiador, el archivista y la grabadora* (*L'historien, l'archiviste et le magnétophone*) para que la historia oral tuviera un lugar en los proyectos académicos e incluso alcanzó tal avance que cayó en la banalización derivado de las facilidades de las herramientas digitales (Halbwachs 1997). En la MMSH, las colecciones creadas por historiadores que han utilizado las fuentes orales y que las han depositado suelen estar cuidadosamente documentadas. Por ejemplo, en relación con la guerra de Independencia de Argelia (Ginouvès 2017), las informaciones abarcan desde la trayectoria militar de los Harkis (Fondos de Gregor Mathias), a los europeos que permanecieron en la Argelia independiente (Fondos de Hèlene Bracco) y a los reclutas (Fondos de Sandrine Marrou y Anne

Roche). El interés por recopilar grabaciones de campo en un archivo sonoro, a su vez genera otras fuentes, nuevas fuentes.

El origen de la historia oral en México se sitúa en 1959, cuando el profesor Wigberto Jiménez Moreno, en ese entonces jefe del Departamento de Investigaciones Históricas del INAH, organizó un archivo sonoro con grabaciones de testimonios de personajes de la Revolución mexicana de 1910 (Meyer y Bonfil 1971). Más tarde, la investigadora Alicia Olivera Bonfil "a partir de 1964 se integró en el equipo coordinado por el maestro Wigberto Jiménez Moreno para llevar a cabo el Proyecto del Archivo Sonoro del INAH con la finalidad de rescatar testimonios orales de sobrevivientes de la Revolución mexicana" (Oikión 2013). En 1972 fundó en colaboración con la historiadora Eugenia Meyer el Programa de Historia Oral, creado para el rescate y conservación de testimonios de actores políticos de la Revolución mexicana, el levantamiento cristero y la historia política contemporánea. De acuerdo con la investigadora Eugenia Meyer "la historia oral debe basarse, de manera específica, en lo que no se ha dicho o escrito; en aquello que pueda contribuir al conocimiento existente" (Meyer y Bonfil 1971). La creación de archivos de historia oral se desarrolla casi al mismo tiempo que principian los trabajos de recopilación y resguardo de grabaciones etnomusicológicas a cargo de Thomas Stanford y Raúl Hellmer.

Dos ejemplos de archivos orales contemporáneos son Poética Sonora Mx, impulsado por la Doctora Susana Aktories y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) desarrollado por Berenice Granados y Santiago Cortés Hernández. En ambos casos se han puesto en marcha archivos digitales para preservar grabaciones de voz, en el primer caso más vinculada a la experimentación artística sonora y en el segundo ejemplo, como un medio para el resguardo de discursos orales.

Sociología y ciencias políticas

Para las Ciencias Sociales y las Humanidades la grabación sonora es una técnica de investigación a través de la cual se pueden fijar, entre

otras, las formas de pensamiento de la sociedad, las creencias individuales y grupales, las manifestaciones artísticas y culturales, los cantos y rituales de los pueblos originarios, la sonoridad de las lenguas indígenas, los testimonios de mujeres y hombres sobre hechos que han conmovido a la sociedad y los cambios en el paisaje sonoro urbano y natural. Los archivos sonoros recuperan testimonios de personajes "anónimos", cuyas voces no fueron escritas en papel.

Los archivos sonoros grabados en zonas de guerra o de conflicto político o social involucran cuestiones éticas específicas que pueden poner en peligro la vida de las personas durante mucho tiempo. Un ejemplo emblemático es el tratamiento de los archivos de Michel Seurat, investigador político y sociólogo que murió en cautiverio en el Líbano (Grégoire *et al*. 2020).

Más allá de los libros, la grabación sonora ofrece la oportunidad de recopilar información que da cuenta de un momento histórico y de un espacio determinado. Hay fenómenos sociales contemporáneos de los que se carece de información impresa porque son recientes. No obstante, estos pueden ser documentados a través de las grabaciones sonoras y con ello, contar con información valiosa.

Los archivos sonoros creados como resultado de la investigación de las Ciencias Sociales y las Humanidades constituyen un medio de ciencia acumulativa. Las grandes colecciones se pueden comparar con los fondos especializados de las bibliotecas. Espacios donde se contiene el saber de diversas disciplinas. Para poder consultar la información que se resguarda en las grabaciones sonoras es necesario contar con los datos del contexto que confieren los metadatos,[1] porque un registro aislado, sin los metadatos que los identifican es un archivo mudo y carece de sentido. Además, al carecer de información de contexto se limita la posibilidad de ser un recurso de información para la investigación científica. Los archivos se deben de escuchar (Pelen y Martel 1992). Así como los libros se leen una y otra vez como fuente para comprender a la sociedad

1 El ámbito de los metadatos se abordará en el capítulo V "Metadatos para la identificación y recuperación de las grabaciones sonoras".

y sus transformaciones, también el sonido grabado tiene un uso potencial no sólo en la acumulación de saberes, sino en la creación de nuevos conocimientos.

II. Los Archivos Sonoros en la Investigación Científica

2.1. El archivo sonoro

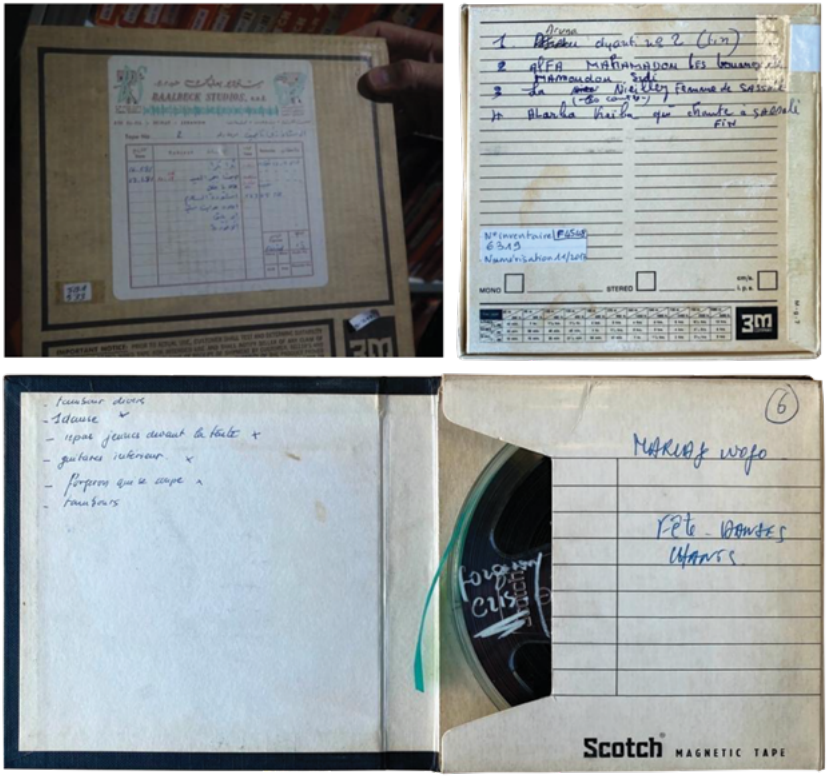
Los fundamentos conceptuales para definir qué son los archivos sonoros provienen del saber acumulado en bibliotecas, museos y archivos (Descamps 2005; Edmondson 2018) y su razón de ser se basa en el deseo de la sociedad de proteger su legado y de transmitir ese conocimiento.

Los libros y los documentos impresos fueron, durante mucho tiempo, los principales medios para transmitir y salvaguardar el saber. Desde finales del siglo xix y durante el siglo xx el uso de la tecnología hizo posible, además de fijar las ideas en texto, registrarlas a través de sonidos e imágenes fijas y en movimiento. Se instauró, con ello, una variante en la construcción de la memoria social: la edad mediática. Es decir, la narración de la historia contemporánea a través de la radio, la televisión y el cine. Con ello, las posibilidades de documentar el pensamiento y la creación se ensancharon. Se incorporaron lenguajes, géneros, formatos y medios para fijar, conservar, dar acceso y reproducir información sonora, audiovisual y multimedios. Se evidenció el advenimiento de una nueva tipología de documentos, lo que supuso la modificación de la idea tradicional de archivo como espacio concebido sólo para la salvaguarda de materiales impresos.

La noción de archivo sonoro, aún cuando fue referida por primera vez hace más de un siglo, con la fundación de la Phonogrammarchiv de Austria, comenzó a ser un concepto de uso común en la segunda mitad del siglo xx para nombrar a las instituciones que salvaguardan materiales sonoros.

Cuando se nombra la noción de archivo sonoro se alude a diversos conceptos. La polisemia del término fue advertida por Edmondson (2018) desde hace más de una década. Se asocian a esta palabra los conceptos de institución, lugar, soporte de información, *file* (conjunto de bits), documento y sistema de información. En este libro se estudiarán dos perspectivas: como documento, obtenido en grabaciones de campo de la investigación científica en las Ciencias Sociales y las Humanidades, es decir, se trata de la grabación única, fijada en un soporte analógico (cilindro de cera, alambre magnético, cinta de carrete abierto, *cassette*, entre otros) o digital; cuyos datos para la descripción catalográfica son los que el investigador proporciona por escrito, en el empaque del soporte, en fichas o bitácoras. Y como sistema de información que resguarda, a modo de archivo digital este tipo de materiales.

Cajas de cintas de carrete abierto con anotaciones de los investigadores



Fuente: Fondo Jean-Pierre Olivier de Sardan, dépôt phonothèque MMSH, CC-BY.

2.2. El documento sonoro

En el ámbito de la investigación en las Ciencias Sociales y las Humanidades se llama documento a la grabación obtenida en trabajo de campo que cuenta con información sobre el contexto en que fue registrada.

Toda vez que el registro sonoro se incorpora al archivo o fonoteca para su resguardo y preservación se integra como parte de una colección o fondo. Con ello, se resguarda y adquiere valor como testimonio, recurso de información, bien cultural y patrimonio.

La grabación sonora dejó de ser una producción exclusiva de la radio, la industria discográfica o bien de las instituciones públicas. La inserción de las tecnologías de información y comunicación, como parte de la vida cotidiana, hacen posible que cualquier persona pueda grabar sonidos a través de sus teléfonos, dispositivos portátiles y computadoras personales. La grabación digital de sonidos es una opción a disposición de la gente.

Toda grabación sonora, sea de estudio o de campo, carece de sentido si no se integra a una colección. Además, si las grabaciones no tienen contexto informativo de producción permanecen en silencio porque no pueden ser recuperadas para su consulta. La inserción de un registro en una colección y su contexto de producción materializan las grabaciones sonoras por medio de los metadatos. El momento en que el documentalista incorpora el registro en el archivo debe reconstruir, con las notas de campo, una parte del proceso de investigación a fin de que la grabación se comprenda y la información pueda ser reutilizada.

Las grabaciones son consideradas como registros de información y documentos cuando son valoradas por sus cualidades informativas, científicas, estéticas, culturales, sociales e históricas. Gracias a ello, se considera necesaria su conservación y acceso.

2.3. LAS PRIMERAS FONOTECAS

La acumulación de registros y la necesidad de conservarlos propició la creación de instituciones para resguardar estos documentos. Ello dio origen a la creación de las primeras fonotecas en el mundo.

La creación de las instituciones de la memoria sonora es anterior a la era mediática, no obstante, es precisamente durante el siglo XX cuando se crearon algunas de las principales fonotecas y archivos sonoros en el mundo (Rodríguez 2016). Es también, en este periodo, que se inicia y potencia la discusión pública en torno al valor patrimonial de los sonidos y las imágenes en movimiento. Se emprendieron sendos proyectos encaminados a proteger esta parte de nuestra herencia documental. Los archivos sonoros y audiovisuales adquirieron una visibilidad inusitada.

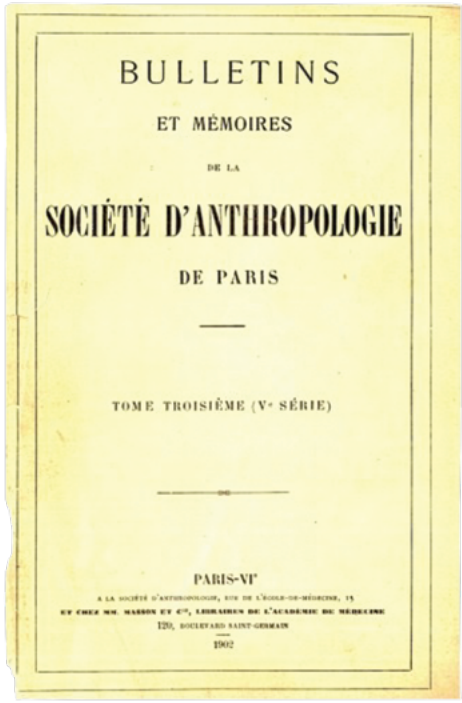
Los archivos sonoros y las fonotecas son valorados como las instituciones de la memoria que tienen la misión de proteger el pasado para que pueda ser escuchado en el futuro. Como se mencionó con antelación, el término archivo sonoro –*phonogrammarchiv* en alemán– se usó por primera vez a finales del siglo XIX para nombrar a un archivo que resguarda materiales sonoros. Más de medio siglo después, Gabriel Timmory empleó la palabra fonoteca en 1932 para nombrar a la Fonoteca Nacional de Francia, creada en el seno de la Biblioteca Nacional del país galo.

El surgimiento de las fonotecas como instituciones dedicadas a la salvaguarda de la memoria sonora está asociado a los trabajos de investigación impulsados por diversas universidades europeas y norteamericanas desde finales del siglo XIX. A la fundación de la Phonogrammarchiv de la Academia de Ciencias y Artes de Austria, en 1899, siguió la Phonogrammarchiv de Berlin, instituida en 1900 en el Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín. Ese mismo año, se puso en marcha la Sociedad de Antropología de París (Azoulay 1901). Y en 1908, la Universidad de Zürich y la de San Petersburgo crearon sus fonotecas. En 1911, se estableció el Archivo de la Palabra, impulsado por el profesor Ferdinand Brunot en la Universidad de la Sorbona de París (Edmondson 2018; Klijn y De Lusenet 2008).

En su origen la fonoteca fue concebida como el lugar de resguardo y protección de los materiales sonoros obtenidos en la investigación de campo. Algunos científicos fueron visionarios y reconocieron la importancia de resguardar estos materiales. Uno de estos científicos fue el francés Azoulay, quien en 1901 presentó el catálogo de grabaciones que hasta ese momento había reunido la Sociedad de Antropología de París e hizo un llamado a los investigadores para que depositaran sus grabaciones, dijo:

> Me gustaría aprovechar esta oportunidad para informarles que el número de fonogramas entregados para su resguardo no ha aumentado desde 1900. Esto es muy desafortunado, porque en varios lados

> colecciones similares a la nuestra se están formando… pido a los miembros de la Sociedad y a aquellos que están interesados en la lingüística y en que se coleccione esta nueva forma etnográfica que nos envíen fonogramas en inglés, francés, alemán o español (Azoulay 1902, 653).


BULLETINS

ET MÉMOIRES

DE LA

SOCIÉTÉ D'ANTHROPOLOGIE

DE PARIS

TOME TROISIÈME (Vᵉ SÉRIE)

PARIS-VIᵉ

1902

Fuente: Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris Année 1902.

En general, los investigadores guardan durante años las grabaciones de campo como parte de sus investigaciones. Saben que poseen valor documental. Sin embargo, en la práctica, contrario a lo esperado, iniciativas como las de Azoulay son difíciles de mantener porque implica la entrega sistemática de los materiales que fueron recopilados como parte del trabajo de la investigación científica.

La relación de las grabaciones de la Sociedad Antropológica de Francia se pueden consultar en: https://www.persee.fr/collection/bmsap.



Fuente: Biblioteca Gallica. Cilindro 1. Tradiciones. Congo (República Democrática del Congo). Cara A. Colección León Azoulay.

2.4. IDENTIFICACIÓN DE LA HERENCIA DOCUMENTAL SONORA

La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA) ha señalado que son parte del patrimonio sonoro los documentos que se producen o publican en el país o en el extranjero que hayan sido producidos por autores, compositores, intérpretes, directores de orquesta y creadores, entre otros. Así como, todos los programas radiofónicos de la radio pública y comercial, independientemente de los géneros y formatos utilizados. También se consideran las producciones de creadores extranjeros con valor social, cultural, artístico o bien, educativo para el país. Además de los materiales sonoros producidos por

instituciones públicas, privadas, organizaciones civiles u organismos internacionales; la producción fonográfica en los más diversos géneros musicales; los documentos sonoros que, aún cuando hayan sido producidos en el extranjero, son significativos para el país; las producciones de arte sonoro creadas por artistas y autores nacionales, y los productos publicitarios sonoros transmitidos a través de la radio, las redes sociales o los medios digitales.

Asimismo, se han reconocido a las grabaciones de paisaje sonoro como componente del patrimonio audible. En este se incluyen los oficios tradicionales, entornos naturales y urbanos, voces y lenguas originarias, fiestas, tradiciones y rituales, entre otras. También las grabaciones que se producen en las universidades y centros de investigación como resultado de la actividad científica.

Cada país debe proteger las grabaciones que, de acuerdo con la normatividad y legislación, constituyen el patrimonio nacional. La Ley de Depósito Legal es el marco normativo a partir del cual se determinan los alcances en la protección de la herencia documental sonora publicada.

En Francia la primera Ley de Depósito Legal fue establecida en 1537 para que los editores de libros depositaran una copia de su producción en la Biblioteca Nacional del país ubicada en París. El 21 de junio de 1943 el depósito legal se amplió a las fotografías, fonogramas y películas. Después, el 20 de junio de 1992, en la (Ley n.º 92-546), se incluyeron las emisiones de radio y televisión en el depósito legal. El Estado confió el depósito legal de este tipo de materiales al Institut National de l'Audiovisuel [Instituto Nacional del Audiovisual] (INA). En la actualidad, el depósito legal obliga la entrega de la producción de 179 canales de televisión y radio de Francia. El INA se encarga de reunir, documentar y preservar las emisiones de televisión y radio en Francia, a fin de hacerlas accesibles a los investigadores, a través de la "inathèque". De forma reciente, el 1 de agosto de 2006, se aprobó la Ley DADVSI (n.° 2006-961), sobre el derecho de autor y los derechos conexos en la sociedad de la información. La ley incorporó el depósito legal de las páginas web y de las publicaciones digitales completas. La nueva ley establece que el

depósito legal debe ser compartido por la BNF y el INA. Los contenidos audiovisuales quedan a cargo del INA en tanto, la Biblioteca Nacional de Francia es la responsable de preservar el resto de las publicaciones.

En México, la Ley de Depósito Legal data de 1813, cuando se establece en el artículo I que "los impresores y estampadores de la corte entregarán dos ejemplares de todas las obras y papeles que se impriman para la Biblioteca de las Cortes" (Cámara de Diputados 2021, s/p). En 1991, se establece la obligatoriedad para depositar tanto en la Biblioteca del Congreso como en la Biblioteca Nacional de México:

a) Dos ejemplares de libros, folletos, revistas, periódicos, mapas, partituras musicales, carteles y otros materiales impresos de contenido cultural, científico y técnico.
b) Un ejemplar de micropelículas, dispositivos, discos, diskettes, audio, video casetes y de otros materiales audiovisuales y electrónicos que contengan información de las características señaladas en el inciso anterior. (Cámara de Diputados 2021).

La obligatoriedad que tienen los productores y editores de obras fonográficas de entregar un ejemplar para su preservación en la Biblioteca Nacional o bien en la Biblioteca del Congreso, omite a los programas de radio y a las grabaciones que son resultado de la investigación científica. Sólo se refiere a las grabaciones editadas.

Las grabaciones científicas quedan excluidas de esta legislación y en consecuencia desprotegidas, aun cuando los documentos que se obtienen como resultado de la producción científica son bienes culturales, recursos de información y testimonios de valor patrimonial. Reconocer esta ausencia en la ley debe animar tanto a los investigadores como a los responsables de los centros de investigación a proteger con mayor decisión esta forma de patrimonio. Lo deseable sería que en un futuro se formulen los cambios legislativos que permitan reconocer que tanto los programas de radio y televisión, como las grabaciones sonoras resultado del trabajo de la investigación científica deben ser preservadas como

parte del Depósito Legal en México. Esta medida, más allá de ser una ordenanza jurídica, debe representar una alternativa de resguardo de las grabaciones que durante décadas realizan los investigadores. Lo que significa que se valora su trabajo más allá de la producción científica y se crean condiciones para preservar los registros.

¿Se debe guardar todo? Esta sencilla pregunta motivó una serie de disertaciones desde 2005, cuando se reconoció que la transferencia de contenidos analógicos a plataformas digitales era una tarea impostergable. La respuesta a esta pregunta es contrastante. Hay gremios de archivistas que durante décadas han defendido que se debe guardar todo, bajo la premisa de que un material descartado puede adquirir valor histórico, social, cultural e incluso científico con el paso del tiempo. Otros archivistas enfrentan la disyuntiva del descarte al adquirir un ejemplar en mejores condiciones de conservación y con ello, descartar y optimizar el espacio de almacenamiento.

En el ámbito de la investigación científica "guardar todo" es motivo de reflexión e incluso, en ocasiones, es un dilema. Los archivos sonoros de los que hablamos en este libro no son administrativos, ni literarios, sino archivos científicos. Este tipo de materiales fueron tomados tardíamente en consideración por los centros de investigación y por los propios investigadores porque su lugar no estaba claramente definido. Jean-François Bert, autor de *¿Qu'est-ce qu'une archive de chercheur?* (*¿Qué es un investigador de archivos?*), emplea el término "menor" o "pequeños archivos" para definir esta categoría (Bert 2014). Sin embargo, cada documento tiene un contenido, ya sea porque transmite información de entrevistas o de grabaciones de campo, proporciona información sobre la metodología y el análisis de la investigación; o bien, considera una perspectiva más amplia sobre la historia de las Ciencias Sociales y las Humanidades. En consecuencia, la categoría de archivo menor no corresponde a la importancia documental y patrimonial de este tipo de grabaciones.

Del mismo modo que la práctica archivística clásica impone la selección de documentos para su preservación como se establece en "¿Que conserver des archives du chercheur et selon quels critères? Le cas du fonds Annie-Hélène Dufour?" [¿Qué hay que preservar de los archivos del investigador y cuáles son los criterios? El caso del Fondo Annie-

Hélène Dufour] (Colombié 2017), los archivos de los investigadores contienen las pesquisas que condujeron a las conclusiones finales y las deducciones derivadas de la investigación. De esta manera, se conservan las huellas del ser humano: las dudas, el ensayo y el error, las preguntas del investigador a través de las cuales se logra la construcción del pensamiento y del conocimiento.

¿Esto significa que tenemos que conservarlo todo? Cada proyecto de archivo es diferente y tendrá que examinarse esta cuestión en detalle. Por otra parte, es necesario tomar en cuenta el costo financiero y el impacto medioambiental del archivo digital. Hay que formularse varias preguntas sin miedo: ¿se deben conservar sistemáticamente los documentos, cuyo significado es muy similar? ¿Se pueden reutilizar los documentos desde el punto de vista legal? ¿Cuál es la utilidad científica de cada documento? Por último, ¿contamos con los medios técnicos, políticos y humanos para preservar y describir todo desde una perspectiva sustentable?

Para tomar una decisión adecuada en la selección se aconseja la creación de fichas de análisis para documentar este proceso y con ello, ayudar al archivista en la reflexión al formular los argumentos por escrito para la conservación, descarte (Colombié 2017) o bien para priorizar la preservación.

2.5. Tipología de archivos

Las grabaciones sonoras se pueden clasificar en tres tipos: editadas, transmitidas por la radio o medios digitales y no editadas. En el primer caso, se incluye a los discos editados por la industria discográfica. En la segunda categoría se sitúan los programas de radio. En el tercer grupo se ubican los documentos sonoros no editados, también denominados grabaciones de campo. Este es el grupo de documentos que ocupa el interés de esta publicación. Florence Descamps (2006) y Véronique Ginouvès (2012) propusieron la siguiente clasificación para los archivos sonoros no editados:

Archivos científicos. Son aquellos materiales resultado de la investigación científica que se publican a partir de entrevistas de campo, sea

para una tesis de grado, un programa de investigación, un artículo o una monografía.

Archivos patrimoniales orales. Se reúnen para salvaguardar una herencia del pasado. Una gran parte de este tipo de archivos son inéditos.

Archivos de repertorio (música, canción y cuento). Este tipo de archivos fueron pioneros en la grabación sonora y durante mucho tiempo la mayoría de las colecciones que se escucharon fueron estas. De hecho, la música, la canción y la historia se alimentan de estas grabaciones.

Archivos conmemorativos. Pueden estar formados por asociaciones o grupos de temáticas diversas con un sentido histórico. Por ejemplo, colecciones de excombatientes, memorias de los ancianos, memorias colectivas, entre otras. Este tipo de archivos tienen un sentido de celebración y son una expresión de voluntad ética.

Archivos de identidad social y artística. Este tipo de archivos también denominados del corazón no buscan tanto rememorar cómo poner en valor la vida. Estas grabaciones se realizan a menudo en el contexto de eventos que trastornan la vida de un barrio o de un grupo social y en ocasiones su único objetivo es la catarsis.

III. Técnicas y Tecnologías para la Grabación Sonora en Campo

3.1. Tecnologías para la grabación sonora

La grabación sonora se lleva a cabo en dos modalidades: en estudio y en campo. En el primer caso, la radio y las empresas discográficas disponen de sofisticados estudios de grabación sonora para producir programas de radio y grabar orquestas. La grabación de campo se desarrolla fuera del estudio y se utiliza sobre todo en el periodismo, la creación artística y la investigación. Para ello, se emplean diversas tecnologías entre las que se incluyen grabadoras, micrófonos digitales e incluso teléfonos celulares.

En función del dispositivo de grabación que se utilice, se obtiene una mejor o peor calidad en el registro. Por ello, cuando se proyecta la realización de grabaciones de campo es necesario saber si el registro sonoro que se obtendrá será usado para producir y transmitir un programa de radio, para documentar un fenómeno sonoro, para registrar material para la producción de una obra de arte sonoro o bien para transcribir la información grabada como insumo para la investigación científica.

La grabación sonora es una técnica de investigación científica. Se emplea en la biología y la zoología para registrar en campo sonidos de animales, así como fenómenos naturales. Y en las disciplinas humanísticas es un recurso para la obtención de información sobre la sociedad.

La grabación de campo como toda técnica de investigación tiene diversas implicaciones derivadas del intercambio que se realiza con el testigo/testimonio, la movilidad del investigador, la calidad del sonido grabado, así como, la facilidad o no que se proporciona para el acceso y reutilización del material grabado. Por ello, debe tomarse en consideración el proyecto científico y los objetivos de la recopilación de datos para determinar las herramientas a utilizar.

La grabación de campo requiere del uso de equipamiento básico:

1. Grabadora digital
2. Micrófonos con los cables necesarios
3. Antipop o protectores de viento
4. Baterías y cargador
5. Audífonos
6. Memorias digitales para almacenar las grabaciones
7. Tripie, amortiguador de pistola o *boom*

Grabadoras

Las grabadoras son los dispositivos tecnológicos a través de los cuales se pueden registrar los sonidos. A lo largo de la historia de la grabación de campo se ha utilizado una amplia gama de grabadoras analógicas y digitales. Algunas de las marcas de grabadoras analógicas más utilizadas en la grabación de campo fueron Nagra (1960-1990), Uher, Marantz y Sony, entre otras. En algunos casos también se usaron las grabadoras de cassette por su facilidad de uso y traslado para el trabajo en campo. Las grabadoras analógicas fueron sustituidas por equipo digital. Se usaron entre otros soportes el DAT (Digital Audio Tape) (1987), el Minidisc (1992) y el Hi-MD (2004).

Algunas grabadoras digitales se emplearon por periodos cortos de tiempo y con lamentables resultados para el archivo. Ejemplo de ello son el casete compacto digital o DCC (Digital Compact Caseette) que se lanzó al mercado en 1992 para competir con el Minidisc de Sony

y el DAT, cinta digital de muy alta calidad. Este soporte fue utilizado por algunos investigadores durante años. Sin embargo, debido a la fragilidad de los lectores para su reproducción y escucha, su desaparición del mercado, y a que los archivos, en algunos casos, no hicieron copias a otro soporte, las grabaciones del archivo sufrieron daños y quedaron inservibles.

En la actualidad, se utilizan grabadoras digitales con almacenamiento en tarjetas de memoria de estado sólido (Compact Flash, ATA-size PC y SD), memorias internas o discos duros externos. Estas ofrecen la posibilidad de ahorro de energía, estabilidad en las grabaciones en movimiento, tarjetas regrabables y se pueden incorporar en las computadoras a través de los *slots* (Longina 2006).

Algunas de las grabadoras de campo más utilizadas entre los investigadores de las Ciencias Sociales y las Humanidades son de la gama Zoom y TASCAM para registrar audios en formato WAVE (Wave Form Audio File) con tarjetas SD de gran capacidad. Este tipo de equipos permiten el empleo de una grabadora sobre una cámara digital con el fin de duplicar el sonido de la imagen capturada y con ello, tener una copia. Además, es posible grabar directamente desde la computadora con un micrófono externo. Esta es una práctica usada cada vez con mayor frecuencia en campo.

Conviene destacar la presencia de equipos como la Nomad Jukebox Zen Xtra 40 GB Digital Audio Player, que graba en MP3, es decir, en un formato de compresión. En la investigación científica este tipo de dispositivos no son recomendables en el trabajo de campo. La compresión de información digital conlleva a la pérdida de fidelidad sonora y en un proyecto de preservación del patrimonio es fundamental utilizar el formato WAVE para posibilitar la permanencia de la información digital a largo plazo. Suele ser una práctica recurrente, en el ámbito de la investigación, primero registrar en MP3 y después convertir el archivo en WAVE, este procedimiento es inadecuado porque de inicio ya existe pérdida de información.

Tabla 1. Línea de tiempo de la grabación sonora

Siglo XIX	Siglo XX	Siglo XXI
Grabación acústica mecánica: fonoautógrafo y fonógrafo. **1877,** en abril Charles Cros descubrió el paleófono y en noviembre Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo. Grabación acústica y mecánica: gramófono. **1888,** Emile Berliner presentó el gramófono.	Grabación eléctrica y magnética: **1934,** BASF y AEG Telefunken fabrican un cassette de plástico, el magnetófono (grabadora de cinta). **1950,** Philips comercializa el primer magnetófono. **1964,** Philips desarrolla el cassette. **1970,** grabación digital en estudios profesionales. **1982,** Philips y Sony lanzan el primer disco compacto (44.1 kHz/16 bits). **1987,** se presenta la cinta de audio digital (DAT). **1992,** aparición del Minidisc (Sony) y DCC (Digital Compact Cassette, Philips).	Grabación de origen digital: A partir del año **2000** se difunden las grabadoras digitales (sistema de grabación directa en disco, tarjetas flash y después la nube). Prolifera la producción de materiales de origen digital.

Fuente: Elaboración propia con información de diferentes fuentes.

Micrófonos

Los micrófonos son los dispositivos tecnológicos a través de los cuales se capta el sonido. Los micrófonos se eligen de acuerdo con su sensibilidad, amplitud, direccionalidad y margen dinámico (Longina 2006). La sensibilidad se refiere a la mínima amplitud de un sonido que el micrófono es capaz de detectar. La amplitud es la potencia del sonido y se suele expresar en decibelios. La direccionalidad de un micrófono indica

si este percibe mejor los sonidos provenientes en unas direcciones que en otras. De acuerdo con la direccionalidad, los micrófonos pueden ser cardioides, direccionales o bien omnidireccionales. Los cardioides capturan el sonido de forma directa, en una sola dirección en la parte frontal. Los direccionales, por su diseño, captan el sonido en una dirección mejor que en otras. Los omnidireccionales perciben por igual sonidos provenientes de cualquier dirección. El margen dinámico se refiere al transductor que convierte las vibraciones de sonido en señales eléctricas y a la sensibilidad en la captación sonora. Hay dos tipos de micrófonos: dinámicos y de condensador.

Los micrófonos dinámicos se utilizan en las grabaciones de campo, en el periodismo, grabaciones de música y en la música en vivo. Los micrófonos de condensador se utilizan en grabaciones de estudios con alta calidad de registro.

La grabación que se obtiene de los micrófonos puede ser mono o estéreo. La grabación mono fija una sola señal sonora. En tanto, la estéreo registra dos señales, desde dos puntos ligeramente separados. Esto emula los oídos de la escucha humana, por eso se denominan canales de audio izquierdo y derecho.

> También existen otros micros especiales destinados a situaciones muy concretas como son los micros de parabólica (Telinga) –permiten grabar sonidos alejados–, hidrófonos –micrófonos sumergibles que permiten hacer grabaciones subacuáticas– y micrófonos de contacto –graban la vibración del objeto al que están adheridos y no las vibraciones sonoras del aire– (Longina 2006, s/p).

Existe una amplia variedad de marcas y modelos de micrófonos. Su elección dependerá de las necesidades de grabación, así como del presupuesto con que cuente el equipo de investigación. Los micrófonos externos son una alternativa en este tipo de trabajos de campo. Para elegir cuál es el mejor es necesario tener claras las necesidades de grabación del objeto de estudio.

Las grabadoras digitales con micrófonos integrados ofrecen dinamismo y amplias posibilidades en trabajo de campo. Algunas grabadoras digitales cuentan con micrófonos de alta calidad. Por ejemplo, los micrófonos incorporados en las grabadoras Zoom H4n y DR-40X son sensibles al movimiento, al viento y a la emisión de sonidos fuertes (por ejemplo, las palabras que comienzan con la letra p). Cuando estos equipos se emplean en grabaciones de campo es necesario tener cuidado si se va a hablar directamente en los micrófonos.

También los teléfonos celulares se pueden utilizar para registrar sonidos. En función de la calidad de grabación que ofrecen se pueden realizar grabaciones de voz de entrevistas. En la práctica, los investigadores emplean de forma recurrente su teléfono celular para el registro de entrevistas. En este caso, se recomienda incorporar un micrófono al teléfono para mejorar la calidad del registro. Algunas de las opciones de micrófonos adaptables a teléfonos celulares son: Rode Ixy lightning, VideoMic Rode, iQ7 Zoom, Shure MV88, el IK Multimedia, Comica CVM-VS08. Otra alternativa a considerar es el uso de micrófonos de solapa conectados al teléfono.

Protectores de viento

El protector de viento también llamado antipop es el accesorio utilizado en las grabaciones de campo para cuidar que el viento no interfiera en la calidad de la grabación sonora. El protector de viento es útil en grabaciones en estudio pero sobre todo en entornos abiertos, en trabajo de campo.

Baterías

El tiempo de duración de las baterías de las grabadoras es un factor fundamental a considerar durante el trabajo de campo. La falta de batería puede impedir que se continúen las grabaciones de campo. En ocasiones, es necesario cambiar rápidamente las baterías para conti-

nuar grabando. La grabación se puede interrumpir si las baterías se agotan; por lo tanto, se recomienda contemplar varias baterías y cargadores como parte del equipo necesario para el trabajo de campo.

Asimismo, durante la grabación se recomienda supervisar que la batería de la grabadora esté cargada para evitar que la grabación se interrumpa. Toda grabación nativa digital puede ser suprimida repentinamente por diversas razones técnicas. Un agotamiento repentino de las baterías durante una grabación podría llevar a la pérdida total de un registro.

También es necesario tomar en cuenta el clima donde se desarrolla la grabación. En entornos con temperaturas extremas y latitudes altas se puede afectar la carga de la batería y su duración puede ser mínima.

Audífonos

Los audífonos son los accesorios a través de los cuales se puede monitorear durante la grabación de campo la calidad de cada registro. A través de los audífonos se puede escuchar con mayor nitidez la calidad de las grabaciones. Los audífonos de acuerdo con su posición en el oído se dividen en circumaurales, estos rodean completamente la oreja y permiten un aislamiento casi total del entorno sonoro; los supraurales cubren la mayor parte del pabellón auditivo, son domésticos, portátiles y de uso común; los intraurales son pequeños auriculares y se introducen en el canal auditivo, producen la sensación de que el sonido proviene de la cabeza y se pierde la sensación natural de escucha, se ocupan en reproductores portátiles. Los audífonos de conducción ósea se colocan en la superficie del cráneo para dirigir el sonido al oído interno, permiten que se mantenga contacto con el entorno exterior, su uso es recomendable en actividades que requieren poner atención en otras fuentes sonoras.

Los audífonos permiten valorar la calidad del registro sonoro durante la grabación. En ocasiones esta tarea puede ser complicada porque puede desviar la atención de la persona entrevistada. Sin embargo, cuando

se realizan grabaciones de fiestas tradicionales, grupos musicales, danzas, ritos, entre otros, pueden ser de utilidad para valorar la calidad del registro. Los audífonos también pueden ser empleados una vez que ha concluido la grabación para escuchar el material grabado.

En el trabajo de campo se sugiere el uso de audífonos circumaurales porque permiten tener una mejor definición sonora, aislamiento y comodidad durante la grabación.

Memorias digitales

La acumulación de entrevistas o grabaciones de campo disminuye el espacio de almacenamiento interno en la grabadora. Por ello, es necesario que para los trabajos de campo se cuente con una memoria de almacenamiento digital de acuerdo con la cantidad de grabaciones que se llevarán a cabo. Se recomienda realizar una revisión del estado del almacenamiento disponible antes de iniciar el trabajo de campo y al concluir la jornada de grabaciones. Se sugiere, además de las tarjetas de memoria digital contar con una computadora portátil y un disco duro para descargar las grabaciones sonoras y tener una copia de las mismas.

Formato de grabación

El formato de un registro sonoro es una de las primeras condiciones a considerar en una grabación sonora. Se aconseja el uso de formatos abiertos y sin reducción de datos como el WAVE. Los formatos abiertos son recomendados porque están ampliamente documentados y esto garantiza su acceso y reproducción en el futuro. En contraste, los formatos propietarios que pertenecen a una marca comercial, no representan un camino seguro de acceso a largo plazo.

> [...] si un formato es ampliamente utilizado es menos probable que sea obsoleto en poco tiempo y es más fácil que se creen herramien-

> tas para su migración y emulación. La vía más segura es optar por formatos abiertos y considerar los formatos propietarios sólo si un formato es considerablemente manejado por la comunidad de creadores. Se desconoce si en un futuro los dueños de los formatos propietarios entregarán a las bibliotecas y archivos toda la documentación necesaria para que sus formatos puedan ser reproducidos; por lo tanto, es mejor centrarse en la conservación de formatos abiertos (Rodríguez 2017, 6).

Los formatos de grabación con la extensión .WAVE y AIFF, de 96 kHz o 48 kHz y 24 bits o bien de 44.1 kHz y 16 bits son los recomendados.

Es sabido que el formato WAVE ocupa más espacio que un formato comprimido (sin pérdidas), es posible por ello que algunos investigadores elijan formatos menos pesados como el MP3 y el OGG. Estos formatos son ampliamente utilizados en reproductores de audio, sin embargo, se basan en la compresión de información sonora aun cuando sean percibidos con la suficiente calidad para el oído humano. En la actualidad se están multiplicando códecs de audio mucho más avanzados que el MP3, por ello, es posible que en algunos años este formato deje de ser compatible.

Los formatos sin reducción de datos posibilitan que una grabación digital tenga una mayor cantidad de información para su reproducción. Un formato con reducción de datos, como se ha señalado en el caso del MP3, siempre tendrá pérdidas. Sólo en situaciones en que no sea posible, por cuestiones técnicas, grabar en formatos de preservación se podrán admitir de tipo propietario y de compresión porque el valor documental e histórico de las grabaciones es único, y si no se registra el fenómeno sonoro en ese momento, desaparece. En este caso, el investigador deberá documentar las razones que motivaron la grabación en un determinado formato.

3.2. Método para la grabación sonora en campo

A continuación se presentan una serie de recomendaciones utilizadas para preparar el registro de entrevistas en el trabajo de campo. En este apartado se incorporan prácticas puestas en marcha desde 2017, en el marco del Proyecto de Historia Oral Colectiva que desarrolla el Centro de Archivos Sonoros del MMSH [Maison méditerranéenne des sciences de l'homme] en el Instituto Francés de Jordania, con el apoyo del Ifpo (Institut français du Proche-Orient/Instituto Francés del Cercano Oriente), el Instituto Goethe de Ammán, el Fondo Franco-Alemán y la Biblioteca Nacional de Jordania en Ammán.

Asimismo, se suma la experiencia obtenida en el marco del proyecto de investigación Cien Sonidos del Paisaje Sonoro Purépecha, coordinado por el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (IIBI) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

El trabajo de campo forma parte de proyectos que documentan la historia oral, el paisaje sonoro, las tradiciones, entre otras manifestaciones culturales, con el propósito de producir información para ser utilizada en la investigación. Por lo tanto, durante el desarrollo del trabajo de campo es necesario ser muy cuidadoso con el manejo de los datos de contexto para que los sonidos e imágenes registrados sean comprendidos de forma correcta en el futuro.

Sin embargo, en muchas ocasiones durante las grabaciones de campo la información que se acopia es limitada. Aún en estas condiciones, es necesario que el investigador sea preciso y claro con las personas grabadas porque la información proporcionada constituirá documentos que pueden ser compartidos y estarán en acceso. En consecuencia, debe evitarse toda información personal o confidencial.

Lo primero es lo primero:

- Se debe contactar a la persona que será entrevistada para fijar el lugar y la fecha de la entrevista.
- Antes de emprender el trabajo de campo es necesario verificar que se cuenta con el equipo para la grabación (véase apartado 3.1.).

- Se recomienda usar, de ser posible, un dispositivo digital que registre la grabación de sonido en formato WAVE, el audio debe ser, como mínimo, de 44.1 kHz y 16 bits.
- Se sugiere conocer y familiarizarse con el dispositivo de grabación antes de comenzar las entrevistas. De ser posible, se pueden realizar algunas grabaciones de prueba para saber a detalle el funcionamiento del equipo.
- Se deben llevar los cables necesarios para cargar el equipo con electricidad y las baterías. Aún cuando es mejor el uso del cable eléctrico, hay que considerar que no siempre es posible contar con electricidad. Por ello, se deben llevar baterías para el dispositivo.
- Cuando sea posible se pueden realizar entrevistas de prueba.

A continuación se enumeran sugerencias éticas a tomar en consideración en el momento de realizar entrevistas. En el capítulo VI se profundiza y explican las implicaciones éticas y legales de las grabaciones de campo.

- Se debe explicar a detalle el contexto y el objetivo de la entrevista al entrevistado.
- Se debe grabar sólo si se cuenta con el consentimiento de la persona a entrevistar.
- Se sugiere explicar al entrevistado sus derechos tanto a utilizar un seudónimo (en caso de que se sienta incómodo al utilizar su nombre real), como a no responder preguntas, cuyas respuestas puedan generarle vergüenza a él o ella o a terceras personas y/o poner su vida en peligro.
- La grabación se puede interrumpir a petición del entrevistado.
- La grabación se puede interrumpir si la persona habla de un tema personal o confidencial o está criticando a alguien que pueda ser identificado. El investigador puede explicar la interrupción con el argumento de que las grabaciones estarán accesibles al público; en consecuencia, el entrevistado debe estar seguro de lo que quiere que se grabe.
- Es necesario solicitar permiso para tomar fotografías del entrevistado y de cualquier otra persona que pueda estar presente.

- La conversación que se mantiene con el entrevistado nunca debe revelarse a sus conocidos.
- Se deben firmar o en su caso grabar los acuerdos para el uso, tanto de las grabaciones como de las imágenes.

Antes de la entrevista

Se debe diseñar la entrevista con antelación. Las preguntas deben ser claras, precisas y acorde con las características de la persona entrevistada.

Es necesario estar atento a observar el lugar donde se realizará la entrevista. Se sugiere considerar espacios que no estén muy expuestos a ruidos intensos para realizar la grabación. De ser posible, se recomienda llevar a cabo la entrevista en un espacio interior.

Se debe estimar con antelación la duración de la entrevista, en formato WAV, para determinar el espacio de almacenamiento de la grabación. Una hora de registro a 44.1 kHz/16 bits requiere 750 MB. Las entrevistas largas son agotadoras tanto para el entrevistador como para el entrevistado. En caso de que el entrevistador sienta que el narrador tiene todavía cosas importantes por decir, se sugiere fijar una nueva cita para una segunda sesión.

Para realizar entrevistas en campo es necesario conocer el contexto social y cultural en que se va a llevar a cabo. Crear entornos de confianza con el entrevistado para obtener la información de la forma más precisa sin presión alguna.

Durante la entrevista

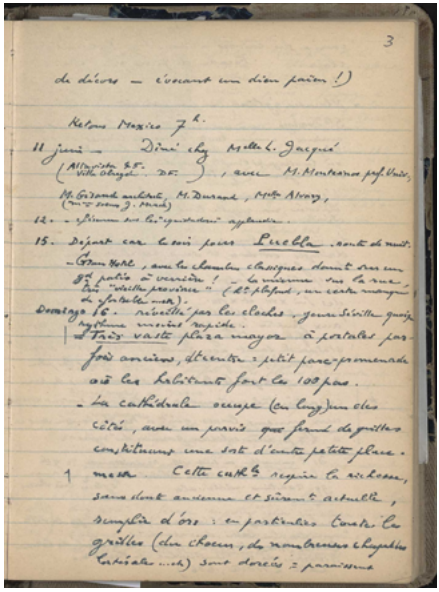
Se recomienda cuidar, en la medida de lo posible, que no se filtren en el registro los sonidos y ruidos circundantes (teléfono, conversaciones exteriores, mascotas, ventanas abiertas, entre otras).

Los micrófonos se deben colocar en dirección a la persona que habla (entrevistado/narrador) a una distancia que permita el registro nítido del sonido, sin saturar el audio por el alto volumen de la voz. También se debe cuidar que el nivel de registro no sea demasiado bajo y que el

sonido sea audible. Se recomienda realizar pruebas de nivel de volumen previas a la entrevista.

Durante la grabación se debe verificar que el equipo utilizado esté operando adecuadamente. El investigador debe monitorear de forma constante el equipo, a fin de garantizar la correcta calidad del registro sonoro y evitar que la entrevista no se grabe. Es necesario tomar en consideración que un error humano puede borrar los archivos.

El cuaderno de notas de campo puede ser una buena herramienta/uso para el entrevistador. Puede utilizar las páginas de la derecha para tomar notas sobre la entrevista y las de la izquierda para anotar información más informal, sentimientos, su punto de vista en interacciones. En esta plataforma http://transcrire.huma-num.fr/ se ofrecen ejemplos de cuadernos de campo de etnólogos, digitalizados y transcritos. Como son los dos cuadernos de notas de François Chevalier (1914-2012), historiador especializado en Sudamérica, quien escribió múltiples notas de sus viajes a México, de 1940 a 1960.



Fuente: Cuaderno de notas de François Chevalier (1914-2012), MMSH.

También se pueden leer las notas de campo de las entrevistas de Marceau Gast en el Sahara y de Annie-Hélène Dufour en la Provence, con un *link* a los archivos sonoros, donde pueden escucharse a través de la fonoteca del MMSH.

Antes de despedirse, el investigador debe asegurarse de que los entrevistados firmen o graben los formularios de consentimiento. Asimismo, se deben anotar los nombres de personas y lugares correctamente, así como solicitar la descripción de cualquier objeto fotografiado. Más adelante, se proporcionan detalles sobre la bitácora digital que puede ser utilizada para recabar información de utilidad para la incorporación del registro en el archivo.

Después de cada entrevista

Se deben realizar de inmediato o lo más pronto posible tres copias del registro grabado. Las copias deben ser guardadas, de preferencia, en soportes diferentes, por ejemplo, en la computadora, en el servicio de la nube de la institución, en la memoria de la grabadora digital, disco duro, etcétera.

El formato de audio digital WAVE ocupa un espacio considerable de almacenamiento, una hora de grabación equivale aproximadamente a 750 MB. En consecuencia, cuando se hace trabajo de campo se obtienen archivos pesados. Sin embargo, guardar los archivos de las grabaciones no es sólo una cuestión de espacio, de memoria, sino también ética. Se debe asegurar que los archivos no sean consultados por cualquier persona sin autorización.

Si el investigador trabaja en una institución es conveniente que pregunte si es posible hacer una copia de seguridad de los datos sonoros en la nube. En general, las universidades, los centros de investigación y las grandes asociaciones proporcionan servidores remotos con espacio para resguardar copias de seguridad. Por ejemplo, en Francia, la Très Grande Infrastructure de Recherche (TGIR) Huma-Num, de alcance internacional y dedicada a las Ciencias Sociales y las Humanidades, ofrece

espacios en la nube con alta seguridad. La TGIR Hum-Num cuenta con el apoyo del CNRS (Centro Nacional de Investigación Científica), la Universidad de Aix-Marsella y el Campus Condorcet (París) (Joffres *et al.* 2018).

Los servicios en la nube permiten almacenar, organizar y acceder a los archivos desde cualquier dispositivo con conexión a Internet. Es importante tomar en consideración que muchos proveedores de servicios privados de la nube han tenido graves problemas en la protección de datos, en consecuencia los archivos no siempre están seguros.

Dropbox y Google Drive son las soluciones más populares en este ámbito porque son gratuitas hasta un determinado número de GB. Los principales problemas al utilizar estos servicios son la protección de datos, la ubicación de los servidores en Estados Unidos y que los archivos se rigen por la normativa de protección de datos estadounidense y el almacenamiento gratuito limitado.

Dropbox se encuentra disponible en varias versiones. En su versión gratuita, el usuario obtiene 2 GB de almacenamiento, pero puede aumentar a través de diversas actividades, como recomendar Dropbox a los amigos. Google Drive ofrece 15 GB. El usuario puede adquirir 100 GB de almacenamiento por 2 euros al mes o 1 TB por 10 euros al mes. Incluso con la versión gratuita, los datos están encriptados con protección AES de 128 bits, incluso durante las transferencias de archivos. Hay muchas alternativas privadas como HiDrive, Box, iCloud Drive, Microsoft OneDrive (5 GB gratis), SecureSafe, SpiderOak, Your Secure Cloud.[2]

Además, existe la posibilidad de poner en marcha un servidor privado para resguardar archivos. Especialmente para mantener el control total de los datos, a través de un almacenamiento en la nube. En este caso se puede utilizar el *software* de almacenamiento *online* ownCloud (descarga gratuita) y un servidor privado puede ser la respuesta. Esta

2 Esta información fue actualizada hasta marzo de 2021. Conviene destacar que esta herramienta tecnológica evoluciona muy rápido y puede perder vigencia en el momento de su lectura.

solución requiere de un gran esfuerzo y el alojamiento de los datos supone un costo importante.

El disco externo es muy necesario y eficaz si se utiliza regularmente y se cuida. Otras opciones de almacenamiento pueden ser la computadora personal y el disco externo. Lo más importante es tener al menos tres copias en diferentes soportes en dos lugares diferentes como mínimo.

Nunca se debe usar el archivo original. Si se requiere realizar algún proceso de edición se puede hacer una copia y trabajar sobre ella.

Se debe hacer un registro/lista de todas las entrevistas, donde se indique: nombre del archivo, nombres de los entrevistados, fecha, lugar de la entrevista, las personas presentes durante la entrevista que no fueron grabadas y otros datos, en caso necesario. También, es importante la información personal de edad, lugar de nacimiento, etcétera.

Se debe guardar todo el material relacionado con la entrevista (el archivo de audio, fotos, notas, etc.). Cada registro se debe nombrar y alojar en una carpeta. Se aconseja que el nombre de la carpeta guarde relación con los archivos. En cuanto a las fotografías, además del nombre, se puede añadir un pie de foto que describa o mencione la imagen.

¿Cómo nombrar un expediente?

Se pueden utilizar los elementos del nombre del archivo definido para el proyecto. Por ejemplo:

PSP_0001_Leticia_Cervantes_2018-08-10

PSP:	Se refiere al nombre del proyecto: Paisaje Sonoro Purépecha.
0001:	Número consecutivo de identificación de cada grabación.
Leticia_Cervantes:	Nombre y apellido del entrevistador.
2018-08-10:	Año, mes y día en que se realizó la entrevista.

En esta identificación no se deben utilizar los acentos. Tampoco los nombres demasiado largos para denominar archivos, dado que los nombres largos no funcionan bien con todos los tipos de *software*.

Asimismo, deben evitarse caracteres especiales como los que se enlistan: ~ ! @ # $ % ^ & * ( ) ` ; < > ? , [ ] { } ‘ » | .

Se pueden emplear versiones en caso necesario: V1, V2, etc.

No se deben incorporar espacios. Algunos programas no reconocen los nombres de archivos con espacios. Además, los nombres de archivos con espacios deben ir entre comillas cuando se utiliza la línea de comandos. Otras opciones incluyen: guiones, por ejemplo, nombre de archivo. Utilizar el subrayado entre los elementos del nombre. Usar minúsculas.

3.3. Información para identificar las grabaciones

Como se ha señalado, durante la grabación de campo la recuperación de datos que identifican los registros suele ser limitada. Sin embargo, esta información es fundamental en el trabajo archivístico porque el tratamiento documental de las grabaciones por parte de los documentalistas requiere de contar con los metadatos básicos para su identificación y posterior recuperación.

A modo de sugerencia se presentan tres buenas prácticas para que las grabaciones de campo se entreguen al archivo con la información básica: ajuste de parámetros técnicos en la grabadora digital, grabación de información que, a modo de pizarra, registre los datos básicos y el uso de una bitácora digital.

El ajuste de parámetros técnicos en una grabadora es una de las posibilidades que ofrece la tecnología digital. El investigador puede establecer, previo a la grabación, una serie de datos como son: fecha de grabación, horario, formato de grabación, velocidad de grabación, ubicación de la grabación, entre otras. Es decir, asentar los datos mínimos para identificar un objeto digital. Esta información se incorpora a la media o audio digital y permanece asociada al objeto digital de forma independiente a la base de datos del archivo.

Otra alternativa utilizada en el trabajo de campo es la grabación, al inicio del registro deben incluirse los datos básicos que identifiquen

lugar, fecha, horario y nombres de las personas participantes en la entrevista. Esta práctica usual en la radio puede ser de utilidad en los registros digitales como complemento de los metadatos de origen que registra la grabadora digital.

Además, se sugiere que el investigador cuente con una bitácora digital en la cual anote los datos básicos de la grabación y las observaciones de campo de utilidad para la investigación.

En la bitácora digital asentar:

a) De manera previa a la entrevista:

1. Información general sobre el proyecto (nombre del proyecto de investigación, instituciones que auspician el proyecto, nombre de la serie, colección, etc.).
2. Detalle del equipo sonoro y audiovisual a utilizar (marca de grabadoras, micrófonos, etc.).
3. Descripción física de la grabación (formato, soporte, peso, velocidad, etc.).

b) Antes, durante o una vez concluida la entrevista:

1. Nombre, apellido y en su caso seudónimo del entrevistado.
2. Contexto (temas importantes abordados durante la entrevista, datos biográficos de las personas entrevistadas, ¿a qué se dedican?, lugar donde se realiza la entrevista, lengua indígena del hablante, entre otros datos que puedan ser de interés). Anotar, si además del entrevistado aparece otra persona en la entrevista. Incluir las fotografías tomadas (descripción, contexto) y en su caso, los documentos citados durante la entrevista. Si es necesario, se puede incluir el enlace donde estos se puedan consultar. Todos los materiales deben tener un número de identificación.
3. Permisos y firma de autorización para realizar la entrevista.
4. Duración.
5. Fecha y hora en que se realizó la grabación sonora.

A continuación, un ejemplo de bitácora digital:

Tabla 2. Bitácora digital del proyecto Cien Sonidos del Paisaje Sonoro Purépecha
El Proyecto de Investigación Cien Sonidos del Paisaje Sonoro Purépecha fue realizado en el marco del proyecto PAPIIT IT 400118, auspiciado por la DGAPA UNAM. Grabación para el Fondo Purépecha, colección Libros vivientes. Los registros sonoros se hicieron con grabadora digital Sony DR 40. Formato de grabación sonora WAVE.

Tipo de grabadora utilizada y formato de grabación.	Sony DR 40. Formato de grabación sonora WAVE 44.1 kHz 16 bits.
Nombre y apellido del entrevistado.	Manuel, Ayala.
Entrevistadores/ investigadores.	Leticia Cervantes.
Contexto (temas abordados durante la entrevista, características de las personas entrevistadas, ¿a qué se dedican?, lugar donde se realiza la entrevista, lengua indígena).	Entrevista a nana Josefina Sánchez Guerrero "Nana Chepa". Temas abordados: experiencia de vida; cultura purépecha y medicina tradicional de Cherán, Michoacán. La entrevista se grabó en el consultorio de las médicas tradicionales de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán.
Permisos y autorización para hacer la entrevista (si / no). Consideraciones éticas.	Se grabó la autorización de la entrevistada. No obstante, la entrevistada sugirió consultar con el Consejo Purépecha la pertinencia de que se proporcione, en acceso abierto, la información, porque concierne a los saberes de la comunidad indígena.
Duración.	120 minutos.
Fecha y hora de la grabación.	2018-04-11. 11:20.

Fuente: Elaboración propia.

Es sabido que en algunos casos resulta muy difícil complementar la bitácora digital durante el trabajo de grabación de campo. Existe el riesgo de cometer errores en el acopio de la información para identificar el registro. Por ello, se sugiere que previo a la realización de las entrevistas de campo, el investigador complete la información general del proyecto y los detalles técnicos de grabación. Con ello, al finalizar la entrevista podrá reunir los datos de los participantes y del contexto (el lugar,

datos biográficos de las personas entrevistadas), obtener la firma de los permisos relativos a los derechos, asentar las consideraciones éticas y obtener documentación adicional.

3.4. Experiencias de grabación de campo

En este apartado se ofrecen testimonios de cinco investigadores que como parte de su trabajo científico realizan entrevistas en campo. Los testimonios se pueden escuchar dándo click en el ícono que aparece después de cada pregunta. Las perspectivas de cada uno de los investigadores entrevistados, en cada caso son diferentes y enriquecedoras.

La doctora Margarita Valdovinos, investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México comparte el proceso de grabación sonora durante sus trabajos de campo y responde a las preguntas:

¿Cómo se hace una entrevista sonora en campo?



¿Con qué equipo se realiza la grabación en campo?



¿Qué elementos hay que tomar en consideración cuando haces grabaciones en campo?



¿Cuáles son los problemas más frecuentes que abordas cuando haces una grabación en campo?



El doctor Harry Thomas, docente de la Universidad Libre de Berlín y participante en el Proyecto Voces Indígenas de Mesoamérica –Datos de investigación: asegurar, archivar y procesar–, comparte su experiencia en el trabajo de campo en la investigación científica. El especialista responde a las preguntas:

¿Cómo se realiza una entrevista en trabajo de campo? ¿Qué equipo se utiliza?



¿Cuáles son los problemas más frecuentes que afrontas cuando realizas investigación en campo?



La doctora Sylvie Marchand, investigadora y etno artista, es creadora de Gigacircus colectivo que vincula las artes digitales con el espacio público y fomenta una dinámica intercultural. **Narra cómo lleva a cabo las entrevistas en campo y con qué equipo realiza las grabaciones en compañía de Leonel Camburet.**



Adeline Joffres es doctora en Ciencias Políticas e ingeniera de investigación en el CNRS (Centre national de la recherche scientifique) de Francia. Defendió su tesis doctoral en el Instituto de Altos Estudios de América Latina (IHEAL-Sorbonne Nouvelle) en París. Su campo de investigación fue Venezuela y sus trabajos se centraron en la conformación de una matriz política populista que pretendía completar una identidad nacional "traumatizada", ampliando la interpelación del pueblo, tanto de manera interna como externa. Adeline Joffres es miembro fundador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Venezuela (GEIVEN).

Adeline Joffres narra cómo y con qué equipo se realiza una entrevista en campo.



Identifica los problemas técnicos y de contexto más frecuentes a los que se enfrenta durante su trabajo de campo.



Describe a detalle qué elementos es necesario tomar en consideración cuando se graba una entrevista en campo.



Julie Métais es antropóloga, investigadora del Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (IIAC) École des hautes études en sciences sociales (EHESS) en París, Francia. En la actualidad tiene la beca Marie Sklodowska Curie, posdoctorante en el Laboratory of Anthropologyof Contemporary Worlds (LAMC) de la Université Libre de Bruxelles (ULB), en Bélgica. Desarrolla antropología sensible y sonora del conflicto, a través de la cual explora las posibilidades heurísticas y narrativas de tal postura etnográfica.

Julie comparte cómo realiza las grabaciones de campo durante su trabajo de investigación científica.



También describe el equipo utilizado en trabajo de investigación.



Destaca tres elementos a tomar en consideración para realizar una grabación sonora en campo: étnica, etnográfica y técnica.



Señala ¿cuáles son los problemas más frecuentes que afrontas cuando realizas una grabación de campo?



Para concluir, reflexiona en relación con la entrega, a la fonoteca, de archivos grabados en campo.



IV. Organización y Tipologías de la Grabación Sonora

4.1. LA ORGANIZACIÓN

Una grabación sonora aislada/única sin información de contexto es un archivo mudo. Lo que significa que es necesario organizar las grabaciones en un conjunto documental para que adquieran sentido.

Como mencionamos antes, el contexto es muy importante y puede ser comprendido a partir de la organización jerárquica, que es el proceso intelectual por medio del cual se establece el orden jerárquico en el archivo. Es decir, se estructuran grupos documentales a partir de los cuales puede ser interpretado el documento. Existen diferentes gestores de contenidos digitales que pueden coadyuvar en esta tarea.

Sin la organización, las grabaciones se mantienen como datos brutos, incomprensibles sin contexto y sin las claves para su interpretación. En un archivo sonoro creado con registros de campo la información necesaria para la organización en fondos, corpus y colecciones sólo puede ser proporcionada por la persona que llevó a cabo los registros sonoros, es decir, por el investigador.

El ítem es el documento sonoro (media y metadatos). Un conjunto de documentos sonoros relacionados con una misma temática específica

se agrupan en una colección. A su vez, las colecciones pueden agruparse en corpus. El conjunto de corpus deviene en fondos.

¿Existe un único modelo de organización para todos los archivos sonoros? La respuesta es no, sin embargo, se recomienda tomar en consideración los estándares establecidos que más adelante se detallan (véase capítulo V) y los principios FAIR (Findability, Accessibility, Interoperability y Reuse) para la preservación de contenidos digitales. Estos principios ponen en relieve la capacidad de las máquinas (es decir, las posibilidades de los sistemas informáticos para encontrar, acceder, interoperar y reutilizar datos sin intervención humana o con una intervención mínima), dado que los seres humanos dependen cada vez más del apoyo informático para tratar los datos como consecuencia del aumento del volumen, la complejidad y la velocidad de creación de los mismos (FAIR 2021).

Cada archivo preserva una amplia gama de contenidos obtenidos en grabaciones de campo, por esta razón la organización intelectual deberá ser una convención establecida entre los archivistas o documentalistas y los investigadores. Sin embargo, es necesario procurar organizar las grabaciones de sonido como se ordenan los otros medios, siguiendo las normas establecidas; así las grabaciones sonoras se sumarán a la masa de datos científicos compuesta por texto, imágenes y multimedia.

En la tabla siguiente se presenta la organización del naciente Archivo Digital de Pueblos Originarios de México, creado en el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información de la Universidad Nacional Autónoma de México. En este caso se empleó como herramienta de gestión digital el *open source* Telemeta.

Tabla 3. Organización del naciente Archivo Digital de Pueblos Originarios de México.

Fondos	Corpus	Colección
Purépecha	Cien Sonidos del Paisaje Sonoro Purépecha	Personajes emblemáticos de la comunidad purépecha Libros vivientes de la comunidad de Cherán Fiestas tradicionales de la comunidad de Cherán Entornos naturales de la comunidad de Cherán Narración oral purépecha
Rarámuri	Continente Rojo	Entrevistas a rarámuris Paisaje sonoro rarámuri Ritual rarámuri
	Semana Santa en Norogachi, Chihuahua	Danzas y rituales
	Voz Láctea	Testimonios de profesores rarámuris

Fuente: Elaboración propia.

4.2. La tipología

La tipología es un concepto que se utiliza en disciplinas como la antropología, lingüística, arqueología y medicina, entre otras, para definir y organizar diferentes categorías. En los archivos sonoros la noción alude al proceso intelectual, a través del cual se coadyuva en la organización de los materiales a partir de diferenciar las clases de grabaciones obtenidas en la investigación científica.

De acuerdo con el contenido, forma y estructura de la grabación sonora se determina un tipo de documento sonoro. Se puede inferir que durante el trabajo de campo, el investigador determina a través de un proceso intelectual y creativo qué fragmento de la realidad expresada en sonidos quiere grabar y determina el modo de comunicación de esa información.

Derivado de este proceso creativo, la información sonora adquiere una forma que reconoce el creador, en este caso el investigador; el usuario interesado en volver a escuchar la grabación una y otra vez para su estudio, así como el documentalista o archivista sonoro responsable de coadyuvar en la documentación de este tipo de materiales para su preservación. La identificación del tipo documental es resultado de una convención en la forma de la grabación sonora.

En el caso de las grabaciones de campo que se realizan en disciplinas humanísticas, el investigador decide la forma en que registra un hecho sonoro y con esta decisión determina consciente o inconscientemente un tipo documental. Esta decisión debe ser documentada desde el inicio del proceso creativo. Este proceso va más allá de la investigación científica. Expande los alcances del trabajo científico a la producción de documentos. Los documentos sonoros obtenidos durante la investigación científica deben ser preservados y para ello, uno de los primeros pasos es identificar el modo o género en que fueron grabados.

La clasificación de las grabaciones en tipos documentales es un tema de relevancia para los investigadores. En este libro se propone la clasificación de las grabaciones inéditas en tres ámbitos: música, voz y paisaje sonoro. A continuación se presenta una aproximación conceptual y experiencias de caso.

4.3. La música en las grabaciones de campo

La expresión de la sociedad a través de la música, danza, cantos y en algunos casos de rituales[3] de los pueblos indígenas ha sido objeto de estudio de las Ciencias Sociales y de las Humanidades prácticamente desde que fue posible registrar el sonido. Estos registros dan cuenta de la cosmovisión de los pueblos originarios y reflejan su forma de pensar y sentir. En muchos casos, se trata de grabaciones únicas porque ciertas sonoridades se han extinguido y otras están a punto de desaparecer.

3 Lo que no excluye la posibilidad de que, en algunos casos, se puedan documentar rituales que incorporan música.

Como se ha señalado, la grabación de música, rituales y fiestas tradicionales fue uno de los primeros ámbitos de interés para antropólogos y etnólogos que comenzaron a registrar las expresiones culturales de los pueblos originarios. El interés de los primeros investigadores por grabar música, rituales y fiestas tradicionales se centró en tonalidades musicales no occidentales. Las grabaciones de pueblos originarios permitieron "analizar tonos, matices, tesituras, inflexiones, texturas, timbres, volúmenes, ritmos, armonías, cadencias" (Muratalla 2017, 212), entre otro tipo de cualidades sonoras de músicas desconocidas y poco estudiadas. La música que se registra como resultado del trabajo de campo se subdivide en una amplia gama de géneros musicales que varían en función de la región, localidad y grupo étnico (Muratalla 2019).

En este tipo de grabaciones se incluyen obras interpretadas en el marco de un espectáculo, de un ritual, de una velada, de una fiesta. En el caso de México, de acuerdo con el doctor Benjamín Muratalla, responsable de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), la música se puede clasificar en tradicional y popular. La música tradicional:

> […] supone parte del patrimonio de una colectividad, de manera predominante el autor o autores de estas músicas son anónimos, ya que al transmitirse de generación en generación desde tiempos ancestrales, cada nuevo grupo de intérpretes modifica de algún modo la forma musical y la letra cuanto ésta es cantada… dicha música... carece de partituras o cualquier tipo de notación, su composición e interpretación se basa en procesos mnemotécnicos, de memoria, "de oído"... La música tradicional puede ser ritual o religiosa, vinculada a la cosmogonía de cada pueblo y música profana o festiva (2019, s/p).

La música popular "suele tener autor reconocido y registrado ante las instancias que protegen los derechos patrimoniales de los creadores. Su carácter popular lo adquiere con el arraigo en el gusto del público por

largo tiempo, dicho gusto trasciende a generaciones futuras" (Muratalla 2019, s/p).

La diversidad de géneros musicales de grabaciones de campo en poblaciones originarias es vasta y diversa. Este es, sin lugar a dudas, uno de los más grandes desafíos que tiene ante sí el responsable del archivo o fonoteca, encargado del resguardo de estas grabaciones. Se debe identificar y determinar el género musical al que pertenece la grabación en función de la etnia, región y naturaleza de la grabación. A continuación se reproducen algunos ejemplos de géneros de música tradicional amerindia.

Ejemplos de géneros de la música tradicional amerindia

- *Xochipitzahua,* practicada por todos los pueblos nahuas, y que se integra por música, cantos y teatralidad; es música donde predomina el elemento femenino del mundo o del cosmos y es propiciatoria de fertilidad.
- *Mitote,* danzas circulares acompañadas por un cantador o chamán que colocado al centro del círculo ejecuta un instrumento de percusión; los cantos del chamán constituyen la reconstrucción de los mitos cosmogónicos del grupo, es decir, cada canto es la reproducción de ciertos momentos vitales dictados por las divinidades para que la humanidad representada en el grupo de bailadores o danzantes, reproduzca la creación y la continuidad del mundo y de la vida.
- *Pascolas,* entre los pueblos yoreme del noroccidente, práctica que representa el sincretismo en un mismo eje semántico mitológico: el venado, el maíz, el sol y Jesucristo.
- *Maya pax,* entre los mayas peninsulares de Quintana Roo, por supuesto, una música plegaria propiciadora del bienestar humano.

Fuente: Dr. Benjamín Muratalla, titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia y subdirector de dicha dependencia federal (2019).

Géneros de la música profana o festiva de acuerdo con la Fonoteca del INAH

Alabados, alabanzas, albadas, minuetes, vinuetes, viñuetes, sones de danza, canciones, rezos, mañanitas, corridos, sones jarabes, gustos, potorricos, polkas, mazurkas, chotises, sones, valses, danzones, peteneras, pirecuas, himnos, marchas, cumbias, toques, popurrís, zapateados, chilenas, pasodobles, valonas, décimas, cantadillas, inditas, abajeños, claves, boleros, sonecitos, son huasteco, huapango, folías, son de artesa, romance, maitines, saludos, bolas, foxtrot, entre otras. Los géneros más abundantes en los acervos de la Fonoteca del INAH son los sones en todas sus variedades.

Fuente: Dr. Benjamín Muratalla, titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2019).

4.4. La voz

La voz es otro de los elementos del lenguaje sonoro que construye narrativas y es fuente de información. "Cuando los historiadores comenzaron a hacer entrevistas a testigos y actores directos del acontecer contemporáneo para obtener información no incluida en los archivos documentales, en los textos impresos o en las versiones oficiales de lo ocurrido, los investigadores coincidieron en definir a la nueva actividad como historia oral" (De Garay 1999, 82). Los científicos sociales y humanistas, construyen con sus registros sonoros otra versión de la historia que no está escrita en los medios tradicionales.

Señala Berenice Granados que "los materiales orales… son el objeto de estudio para entender dinámicas sociales, formas de comunicación, estructuras de pensamiento, conformación de saberes locales, prácticas tradicionales, manifestaciones artísticas" (2018, 84). La entrevista es la técnica de recuperación de información sonora más utilizada para obtener información. Se define como el diálogo entre dos personas, una de

las cuales formula preguntas esperando obtener información sobre un determinado tema o aspecto, y da lugar a una construcción discursiva a partir del diálogo entre el entrevistador y el entrevistado. Las entrevistas grabadas pueden ser utilizadas para el estudio de la historia de (los) personajes y (de los) grupos sociales, los conflictos y las crisis, la historia de las instituciones y de las empresas, la historia de las representaciones, para estudiar las creencias y las culturas sociales, la historia de los métodos y de las técnicas, la historia de las herramientas o de las medidas organizativas, la historia de la memoria social, la evolución de los idiomas, de un catálogo contado, cantado o musical, etc.

4.5. Paisaje sonoro

Es el conjunto de sonidos que determinan la identidad de un espacio geográfico.

El término "paisaje sonoro", es una categoría particular que se refiere al ambiente/entorno sonoro. La categoría fue propuesta por Murray Schafer en la década de los años 70 del siglo pasado. En la actualidad, la perspectiva de Schafer ha sido ampliada y se han incorporado otros términos. Al respecto, conviene señalar que la plataforma Europeana eligió el término *environment recording* para nombrar las grabaciones del medioambiente. También se usan los conceptos: *sonic environment* (entorno sonoro) o e*veryday sounds* para denominar los sonidos cotidianos. En francés se emplea el término *identité sonore*/identidad sonora. Considerado lo anterior, el término paisaje sonoro se emplea en este libro para nombrar cualquier tipo de registro sonoro (natural, urbano, industrial, etc.), a través del que se registran los sonidos característicos de un lugar.

Por medio del paisaje sonoro se fijan sonidos naturales, voces de personajes característicos de un entorno, grabaciones de oficios tradicionales de un lugar, fiestas tradicionales, entre otros, y con ello, se estudia la forma en que se relacionan los seres vivos de un determinado contexto geográfico. La grabación de paisaje sonoro es un recurso

utilizado para estudiar la ecología acústica, los entornos naturales y urbanos, espacios arquitectónicos, la percepción sensible de los espacios cotidianos: vivienda, espacio urbano, espacio público y jardín.

Un ejemplo de una grabación de paisaje sonoro es *Jardin assumé: EcoCiudad de Sarriguren, Aire métropolitaine de Pamplona*, un registro del Centre for Research on Sound Space and the Urban Environment (CRESSON), Grenoble, France, (Rémy, Marchal y Bardyn 2015).

El documento puede ser escuchado en http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/index.php?lvl=notice_display&id=6492

4.6. TIPOLOGÍA DOCUMENTAL

A continuación se definen una serie de tipos documentales que se registran en trabajos de campo de investigación en las Ciencias Sociales y las Humanidades. La enumeración no es concluyente, es un punto de partida para establecer una tipología documental. Además se ofrecen algunos ejemplos que pueden ser escuchados.

Pieza instrumental:

Se refiere a la obra musical interpretada por una o un grupo de personas. La pieza instrumental puede emplear una amplia gama de instrumentos musicales.
Ejemplo: Tambores rarámuris (Marchand 2013).
Ejemplo: Interpretación para violín del grito "du Valgaudemar" de Emile Escalle (Escalle 1893).

Canto:

Es una composición o interpretación musical basada en la voz.
Ejemplo: Huecanías (Vargas 1964).
Ejemplo: Chanson "mon père avait 500 moutons"/ Canción "mi padre tenía 500 ovejas" (Barrus 1982).

Canto y música:

Interpretación musical en la que interviene música y voz.
Ejemplo: El fandanguito con décima (Trío Fernández 2010).
Ejemplo: L'artiste Naim et sa fille Jamilla, célèbres chanteuses originaires de Taìzz, Yemmen (Al-Baydani-Alzawiya 2011).

Cuento, leyenda e historia:

Se refiere a las narraciones orales breves basadas en hechos reales o ficticios que constituyen la cosmovisión y expresan el pensamiento de una persona o bien de una comunidad.
Ejemplo: Histoire de Renard parrain (Laurance 1998).
Ejemplo: Histoires sur le temps des seigneurs (Laurence 1996).

Poesía:

Género literario manifestación de la belleza o sentimiento estético.
Ejemplo: Academy of American Poets thirty-fifth anniversary program (Bishop *et al.* 1969).
Ejemplo: Une femme lit des lettres en occitan et en vers écrites écrites par des soldats entre août et novembre 1915 (Bouvier 1979).

Testimonio temático:

Refiere a una persona que habla de un tema específico.
Ejemplo: A corpus of naturalistic speech from Sarulangun (Mckinnon *et al.* 2016).
Ejemplo: Quinze recettes traditionnelles de la vallée de la Roya et comment les préparer par une habitante native de Breil-sur-Roya (Musset 1980).

Palabra pública:

Se refiere al discurso que emite una persona dirigido a un público que puede tener un sentido social, político, ecologista, cultural, entre otros.
Ejemplo: Orador anarquista (Santiago 1900).
Ejemplo: Extrait du discours du sénateur de Tende à l'occasion de la clôture de la fête de sainte Anne 2006 à Granile (Isnart y Trubert 2006).

Historia de vida:

Es la narración o relato de una serie de acontecimientos reales o ficticios.
Ejemplo: Receta del atole de leche por la señora Teresa Leco (Leco 2017).
Ejemplo: Une femme juive fait part de ses souvenirs des années 1930 à la Seconde Guerre mondiale à Perrégaux en Algérie (Anónimo 1962).

Teatro:

Registro sonoro de una obra de teatro.
Ejemplo: Extrait d'une pièce de théâtre intitulée «'ayesmer ma'ak as-si-radj », qui se traduit par "La lampe te tiendra compagnie", présentée dans le cadre d'un événement organisé par Fatima Al-Baydani-Alzawi-ya à Sanaa, Yemen (Al-Baydani-Alzawiya 2015).

Danza:

Registro sonoro de una danza.
Ejemplo: Música que acompaña la danza de rarámuris durante la Se-mana Santa en Norogachi, Chihuahua (Comunidad rarámuri 2018).
Ejemplo: Polka interprétée au fifre, à l'harmonica et à la mandoline lors d'une séance musicale chez Zéphirin Castellon (Cornillon 1990).

Paisaje sonoro natural:

Sonidos que caracterizan un determinado medioambiente.
Ejemplo: S. African birds (Watts 1979).
Ejemplo: Résonances Oasiennes (Breviglieri y Goeury 2020).

Paisaje sonoro urbano:

Sonidos que caracterizan entornos urbanos.
Ejemplo: El gas (Rodríguez 2018).
Ejemplo: Ciudad de Bogotá (Tixier y McOisans 2010).

Conferencia:

Es una reunión de personas que se reúnen con un fin académico. La conferencia se puede dictar en un seminario, congreso, foro, encuentro, entre otro tipo de actividades científicas y académicas. El registro sonoro de una conferencia permite documentar el evento académico.
Ejemplo: Collectes sonores: Le fabuleux destin des archives sonores, pratiques d'une phonothèque de recherche (Dassié 2018).

Registro didáctico:

Grabación sonora cuya finalidad es la enseñanza o bien, la divulgación de ideas.
Ejemplo: Du sonore au contexte: Analyse plurielle de deux sites à Grenoble (Gérard y Pecqueux 2015).

Espectáculo artístico:

Grabación de una creación artística que puede ser un concierto, danza, teatro, entre otras modalidades de la creación artística.
Ejemplo: Amérique du sud: Place Vaucanson (Aventin y Delrue 1997).

V. Metadatos para la Identificación y Recuperación de las Grabaciones Sonoras

5.1. Recuperación de datos en campo

Durante el proceso de grabación de campo, además del registro sonoro se anotan una serie de datos básicos de identificación. Esta información es conocida como metadatos (datos sobre datos). La noción proviene del griego μετα, meta, 'después de, más allá de' y latín *datum*, 'lo que se da', «dato», de forma literal significa «datos sobre datos». Los metadatos son la información que identifica un contenido. Los metadatos son fundamentales para las técnicas de la Web Semántica. Se definen dentro del modelo del Resource Description Framework (RDF) elaborado por el consorcio W3C para el intercambio de datos en la Web.

Los investigadores (véase el capítulo III) toman notas. Después, durante el período de análisis y procesamiento de la información escuchan la entrevista y los materiales registrados y realizan anotaciones. Cuando publican los resultados de la investigación hacen mención a las grabaciones y finalmente depositan los registros en el archivo. El responsable del archivo no dispone de todos los datos obtenidos durante el trabajo de campo del investigador. Por lo tanto, su objetivo es tratar de reconstruir el contexto en el que estos datos fueron obtenidos. La información que

se entrega al archivo puede variar de acuerdo con la disciplina del investigador: lingüística, sociología, etnología, musicología, entre otras. Cada uno tiene su propio objetivo de investigación, método o historia dentro de la disciplina. Además, la metodología empleada durante el trabajo de campo es otra variable que interviene en el registro de la información.

Existe una diferencia en la forma de reportar la información, entre el investigador que realiza grabaciones de campo y hace anotaciones en el cuaderno o bien en la bitácora digital y el archivista que recibe la información y debe imaginar el contexto en que fueron generados ambos contenidos (media y metadatos).

En la época analógica, los investigadores escribían sobre las cajas, por lo menos, el lugar y la fecha de la grabación y a veces los nombres de los informantes. El archivista recibía estos datos y en ocasiones, el cuaderno de notas. Con esto iniciaba el proceso de identificación y posteriormente de catalogación. En la época digital, el archivista recibe la grabación de origen digital, que puede ser entregada en una memoria USB, disco duro o mediante la nube, por ejemplo. El nombre de cada archivo está dado a veces, de forma automática, por la grabadora digital. Para conocer el contenido es necesario escuchar la grabación. Por ello, en ocasiones es un problema para el archivista recuperar la información de la grabación. En esta tarea los documentos relacionados pueden ayudar: publicaciones, fotografías, cuadernos de campo, etc. Es absolutamente necesario describir el proceso de investigación para comprender lo mejor posible las grabaciones. Conviene recordar que en el capítulo III se propuso el uso de una bitácora digital para describir las grabaciones de campo y con ello, contribuir en el vasto trabajo que tiene el archivista ante sí.

5.2. Breve recorrido por las iniciativas de catalogación de documentos sonoros

Se ha dicho que la archivística y la documentación sonora se cimientan en las tradiciones y saberes de la bibliotecología, la archivología y la museística (Edmondson 2018), pero también en el trabajo de campo de

científicos que registraron las sonoridades de los pueblos originarios del mundo. Es muy larga la lista de antropólogos y etnólogos que gracias a sus investigaciones y sobre todo al deseo de preservar sus grabaciones han contribuido a definir los procesos documentales en el archivo. El diálogo e intercambio de ideas, formas de trabajo y la búsqueda a la resolución de problemas fueron elementos clave en el desarrollo de métodos de preservación de grabaciones sonoras. En especial en el diseño de modelos y normas de catalogación.

Los antecedentes de la catalogación de documentos sonoros datan de 1942, cuando la *Music Library Association* publicó el *Code for Cataloguing Phonograph Records*. Este documento fue la referencia para que en 1949 la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos incorporara en las *Rules for Descriptive Cataloguing in the Library Congress* el suplemento para la catalogación de fonorregistros (*phonorecords*), término con el que este tipo de documentos se comenzaron a identificar. En 1952, la Biblioteca del Congreso elaboró normas para la catalogación de tres tipos de documentos que no eran libros:

a) Dibujos, grabados y otras representaciones bidimensionales
b) Películas y fotos
c) Documentos sonoros

En la década de los 70 se crearon diversas normas de materiales no librarios. En ese entonces, varias instituciones de todo el mundo establecieron y publicaron métodos de análisis y de tratamiento documental de los archivos registrados a través del trabajo de campo. A continuación se ofrece una breve reseña de estas ediciones profesionales, se presenta una selección cronológica de los últimos 50 años y se explica cómo fue la introducción gradual de la catalogación como parte de los procesos documentales en los archivos sonoros.

En 1971, la Canadian Library Association consideró los documentos sonoros bajo el título de *Non book materials*. Un año después, en 1972, la Library Association en conjunto con el National Council for Educational

Technology de Gran Bretaña publican las *Reglas Lancet*, con un capítulo dedicado especialmente a las grabaciones sonoras. En 1976, se editan en Washington las *Standards for cataloguing non print materials*. En 1995, los archivistas norteamericanos publicaron *Oral History Cataloging Manual* para orientar en la catalogación de este tipo de materiales (Matters 1995).

En Francia, la Asociación Francesa de Archivos Sonoros y Audiovisuales fue creada en 1979. En 1987, publicó la norma Z-44-066 *Catalogage des enregistrements sonores* (Calas, Delcourt y Giuliani 1987). Doce años más tarde, la IASA (Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales) publicó sus *Reglas de catalogación* (Milano 1999). Dicha edición se tradujo en varios idiomas y fue una herramienta muy valorada por la comunidad archivística carente de herramientas para catalogar sus archivos sonoros. El objetivo de las *Reglas de catalogación de la IASA* fue establecer los campos de identificación y catalogación para que los registros sonoros de diferente procedencia fueran aceptados fácilmente en los catálogos de bibliotecas u otras listas bibliográficas de otros países. Y ayudar con ello en la interpretación de la data de los documentos y así superar las barreras lingüísticas. De esta manera los registros producidos por los usuarios en un idioma podrían ser interpretados por otros de lenguas diferentes y contribuir a la conversión de ítems bibliográficos en un lenguaje legible por ordenador. Olle Johanson, jefe del grupo de redacción de las Reglas, describió:

> Éstas armonizan con las *Anglo-American Cataloguing Rules*, segunda edición, y con la *International Standard Bibliographic Description ISBD* (NBM), para incrementar la posibilidad de uso de las Reglas de IASA en los sistemas existentes y hacer posible el intercambio de información con archivos y bibliotecas que usan las AACR2 e ISBD (NBM) (Johansson 2005).

Las *Reglas de catalogación de la IASA* fueron recuperadas en la creación de normas nacionales. Por ejemplo, se emplearon como referencia en México cuando en 2002 se instauró el Subcomité de Normalización

de Archivos Sonoros y Fonográficos perteneciente al Comité Técnico de Normalización Nacional de Documentación (COTENNDOC). Este grupo de trabajo fue responsable de crear la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos. La participación en este Subcomité de 23 instituciones con archivos sonoros constituyó uno de los primeros esfuerzos encaminados a crear una herramienta que normalizara la catalogación de acervos sonoros. Luego de cuatro años de reuniones periódicas la Norma Mexicana de Catalogación de Documentos Fonográficos fue aprobada en 2006 (COTENNDOC 2011).

El Archivo Nacional de Francia publicó *Le témoignage oral aux archives: de la collecte à la communication*, en 1990. La obra propone un sistema de análisis para los archivos orales (De Tourtier-Bonazzi 1990).

En Francia la red de la Federación de Asociaciones de Músicas y Danzas Tradicionales (FAMDT) comenzó a examinar cuestiones relacionadas con la documentación de sus archivos sonoros y elaboró un primer manual que circuló en forma fotocopiada en 1994. En 2001, la AFAS (Association Française des Archives Sonores, Orales et Audiovisuelles) y la FAMDT sumaron esfuerzos para publicar un manual en español, editado por archivos de Colombia (2008) y luego retomado por un colectivo de archivistas en 2016. Esta publicación utiliza muchas de las prácticas de estas asociaciones.

5. 3. METADATOS UTILIZADOS PARA DESCRIBIR ARCHIVOS SONOROS GRABADOS EN CAMPO

Con base en la literatura y en la experiencia de dos archivos de sonido (UNAM y MMSH) proponemos la descripción de los datos de sonido registrados en campo. La descripción está estructurada en metadatos, los cuales describen las características de las fuentes de información (De Jong 2003), no sólo identifican y dan forma a los registros, lo más relevante es que los hacen visibles y recuperables. El registro de metadatos en trabajos de campo es el método a través del cual se puede recuperar un contenido.

Guía de referencia para la descripción de grabaciones de campo

Cuando el archivista recibe la grabación sonora por parte del investigador, inicia la descripción básica, antes de catalogar debe reunir la siguiente información:

- Dado que la grabación es la unidad de análisis intelectual, en esta etapa es necesario conocer el lugar y la fecha de la grabación, el idioma utilizado y el o los documentos que acompañan la grabación.
- Los datos del informador/los informadores: nombre, apellido, sexo, fecha y lugar de nacimiento, profesión, lengua materna y la relación de los informadores entre ellos.
- El contenido de la grabación.
- Datos técnicos de la grabación de audio (formato, micrófono y equipo utilizado).
- A la información anterior se añade el contexto de producción.

Por ello, como se mencionó en el capítulo anterior, se sugiere el uso de una bitácora digital.

Catalogación de un archivo sonoro

Como se analizó en el capítulo IV, el archivo debe ser ubicado como parte de un todo: colecciones, fondos y corpus. Un registro aislado carece de sentido. En esta publicación se ofrece la información que hemos considerado es esencial para describir el archivo obtenido en trabajo de campo.

Somos conscientes que la catalogación y el asentamiento de información en bases de datos o plataformas de gestión del archivo es el proceso intelectual y puede ser analizado desde diferentes perspectivas. La más sencilla de éstas se refiere al asentamiento de información para recuperar el registro. Otra es la interoperabilidad, proceso basado en la exportación e intercambio de datos en formatos estandarizados, (como

el Dublin Core) o en procesar los datos directamente en EAD (Encoded Archival Description) estándar de datos de archivo, empleado para facilitar la distribución de información sobre fondos a través de internet.

Cada archivo elige la mejor opción para garantizar la permanencia de sus metadatos en función del entorno informático y de las condiciones del archivo. A continuación ofrecemos una lista de los campos esenciales y de las formas de incorporar la información con base en las normas y estándares de metadatos. Se indica la codificación en XML para Encoded Archival Description (EAD) de acuerdo con el estándar Dublin Core (DC) (FAIR 2021).

Como punto de partida se sugieren tomar en consideración cuatro puntos:

1. El Encoded Archival Description (EAD) definido como el estándar de metadatos a través del cual se preserva la estructura jerárquica de la información y se designa el contenido de los fondos del archivo. Proporciona los elementos de descripción archivística. Asegura la permanencia al proporcionar un entorno de almacenamiento estable y no propietario de datos, desde el cual estos se pueden transferir a otros entornos de *software* de acuerdo con las necesidades del archivo. En términos técnicos, EAD incluye la definición tipo de documento (DTD) para codificar ayudas de búsqueda de archivos de acuerdo con las reglas sintácticas del lenguaje de marcado estándar generalizado (SGML) y el lenguaje de marcado extensible (XML).

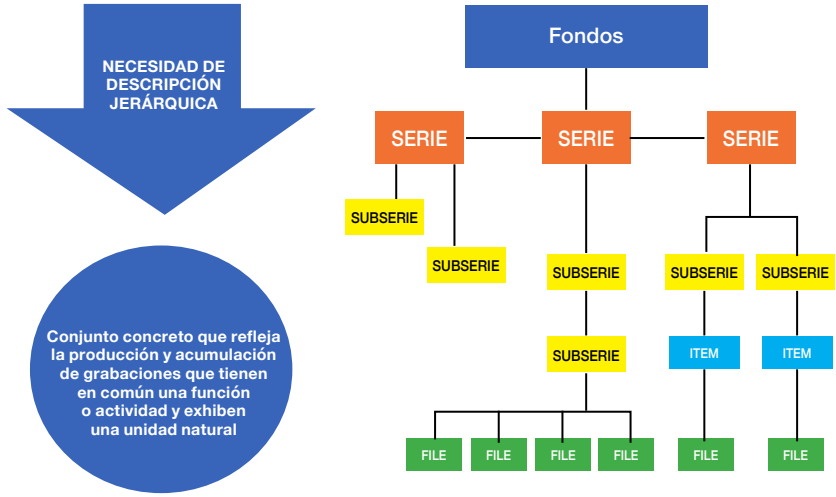
   Para ahondar en esta estructura de datos puede revisarse el manual EAD. En la aplicabilidad de este estándar se sugiere no perder de vista la naturaleza y cualidades de cada archivo sonoro.

2. Una regla principal en la codificación EAD/XML es que la información sea heredada por la información de nivel superior. Por

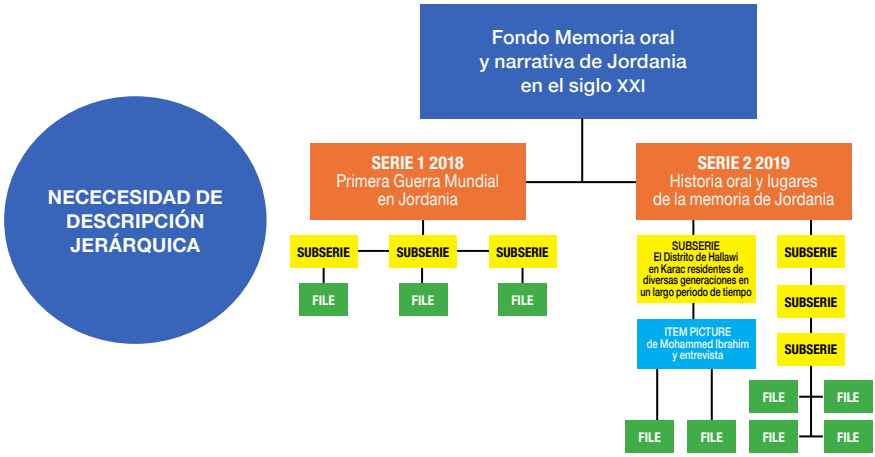
lo tanto, varios campos indicados aquí (el depositante que se describiría en <origen> o el lugar de depósito (<repositorio> <corpname> <subárea> <unidad> <physdesc>) o el tipo de documento, <genreformar> ...) no se introducirán en este nivel porque la regla básica es no repetir los elementos que ya están presentes en el nivel superior, en particular los elementos de indexación que se heredan.

«El EAD es una estructura de datos... No establece cómo se formulan los datos que aparecen en un elemento de datos determinado, ya que esa es la función de las normas de contenido de datos externas, nacionales o internacionales» (veáse imagen sobre EAD).

Encoded Archival Description (EAD)



Fuente: Elaboración propia.



Fuente: Elaboración propia.

3. Dublin Core Metadata Initiative (DCMI) es la organización que fomenta el uso de normas de metadatos interoperables y promueve el desarrollo de vocabularios especializados de metadatos para describir recursos. Dublin Core (DC) es la norma de quince campos para describir recursos de información que sean interoperables. Más adelante se detallan las características de cada uno de los campos de metadatos del Dublin Core. Conviene destacar que no todos los campos son obligatorios. Título, tipo, identificador, fecha, lugar, editor, son los campos mínimos.

4. También es posible utilizar el formato ISAD (G) 2 –General International Standard Archival Description– que define los elementos mínimos que deben ser incluidos en una herramienta de búsqueda de archivos. ISAD (G) 2 define una lista de elementos y reglas para la descripción de archivos y describe los tipos de información que deben y deberían incluirse en dichas descripciones. Es totalmente compatible con EAD y crea una jerarquía de descripción que determina qué información debe incluirse en cada nivel.

En el siguiente vínculo se puede consultar información sobre ISAD (G) 2:
https://web.archive.org/web/20111027061153/http://www.icacds.org.uk/eng/ISAD%28G%29.pdf

5.4. Módulos y campos de Dublin Core

A continuación se describen los módulos y campos del Dublin Core, aplicados a un archivo sonoro de investigación científica:

1. Módulo de identificación

- **Identificador/Número de inventario [DC Term Name: Identifier]:**
  Se establece una cadena de números y letras que constituyen el vínculo entre los metadatos y el archivo digital. Se trata de una clave alfanumérica determinada por el archivo. La clave debe ser formulada para que sea simple, no debe contener caracteres especiales, palabras vacías o nombres vagos. Se debe establecer con cuidado y atención la nomenclatura. La mejor solución siempre es la más sencilla.

- **Signatura del registro [DC Term Name: publisher]:**
  En este campo se establece a la entidad/institución responsable de hacer que el recurso se encuentre disponible. Para ello, se puede utilizar el ISNI (International Standard Name) para asentar esta información.

- **Identificador Digital** (handle, doi or other) **[DC Term Name: Identifier]:**
  Este campo no es obligatorio y en muchos casos no es posible, pero si el registro tiene un identificador persistente se debe indicar en este campo.

2. Módulo de condiciones de uso

- **Derechos:** Se debe indicar con precisión toda la información sobre los titulares de los derechos y la(s) persona(s) u organización(es) a quienes les pertenece(n), así como los datos de contacto para autorización de uso.
- **Nombre del depositante [DC Contribuitor]:**
  Nombre de la persona o institución que incorpora el material al archivo [Nombre, Apellido] y fecha del depósito AAAA-MM-DD.
- **Nivel de consulta [DC Term Name: rights]:**
  En este campo se trata de informar en relación con el nivel de consulta del archivo sonoro. Es decir, qué se puede hacer con el archivo y cuál es el nivel de derechos que tiene. En la práctica cotidiana de los archivos sonoros en centros de investigación lo deseable es que los metadatos del registro sean de acceso abierto/libres. Se recomienda utilizar las licencias Creative Commons para los archivos que pueden ser consultados en acceso abierto. En caso contrario, debe indicarse: no disponible para su consulta o disponible para su consulta con autorización.

3. Módulo de categorías

El módulo categorías es obligatorio. Comprende los campos:

- **[DC Term Name: type]** sound / MovingImage
- EAD <controlaccess> <**genreform**>sound recordings </**genreform**> <controlaccess>

Nota Importante:
Las categorías "sonido" o "imagen en movimiento" en DC son parte de los únicos términos obligatorios para la interoperabilidad de los datos de sonido (dc term <type> </type> y EAD <genreform></genreform>). Las listas que se presentan a continuación

han sido creadas por archivistas de sonido a través de la práctica para organizar tipos de archivos de sonido, a los que es difícil acceder directamente. Se comparten con el propósito de que puedan ser utilizadas, aunque a veces no parezca corresponder exactamente a los fondos tratados. Cuando el volumen de registros es grande, se puede ver la utilidad de estas categorías.

Otras categorías [DC **Term Name: subject**]
Tipo de documento grabado

- testimonio oral/palabra
- entrevista
- fiesta tradicional
- cuento/narración oral
- conferencia
- recurso didáctico
- paisaje sonoro
- reunión
- programa de radio
- grabación en estudio
- música

Tipo de grabación [DC **Term Name: subjec**t]

Los valores permitidos son:

- pieza instrumental
- canción
- música de la canción
- cuento, leyenda y narración
- expresión vocal
- poesía
- formato corto
- testimonio temático

- discurso público/palabra
- historia de vida
- paisaje sonoro
- teatro
- danza
- ritual
- acción/actividad (visita a un lugar, fabricación de un objeto, reglas
  de un juego que se está jugando, etc.)
- paisaje/lugar

Tipo de voces [DC **Term Name: subject]**

Los tipos de voces más utilizadas son:

- cantada
- gritada
- voz femenina
- voz masculina
- voces mixtas
- forma musical
- canto acompañado
- justa
- monodia
- polifonía
- unísono
- canto responsivo
- efectos de voz
- canturrear/tararear
- leído
- hablado
- recitado
- silbado
- voz de niño

- Ambiente sonoro y sonido de fondo (el tañido de las campanas, cortacéspedes, ruido de llaves, tapa de lapicero, etc.)

Efectos de los intérpretes

Indicación del número de cantantes y/o de instrumentistas.
Los valores son:

- solo
- dúo
- trío
- cuarteto
- quinteto
- sexteto
- septeto
- coro

4. Módulo del contexto de creación

Los responsables de la creación de la grabación pueden ser numerosos en el campo de la oralidad, y no todos ellos son considerados "autores" en el sentido jurídico del término. Sin embargo, es importante enumerarlos y especificar las funciones de cada uno de ellos para comprender cómo se produjo el archivo sonoro.

El campo de creadores corresponde a:
[DC Term Name: creator and DC Term Name: contributor]

Herramientas de apoyo para el asentamiento de datos

La escritura de un nombre:

Para la incorporación de autoridades (nombres de personas e instituciones) se pueden consultar dos recursos disponibles en acceso abierto:

a) ISNI (International Standard Name Identifier)
b) VIAF (Virtual International Authority)

La ISNI (International Standard Name Identifier) es la norma ISO, empleada por diversas bibliotecas, archivos, y organizaciones que gestionan derechos de autor para identificar a las personas e instituciones que participan en actividades creativas. También es de utilidad para identificar a personajes públicos, seudónimos, nombres escénicos, sellos discográficos o sellos editoriales. La plataforma se ofrece en acceso abierto y es un componente fundamental de las aplicaciones de Linked Data y de la web semántica.

Por su parte, el VIAF (Virtual International Authority) es la base de datos en acceso abierto, en la cual participan más de 40 instituciones de 30 países. Esta herramienta fue diseñada con el propósito de disminuir el costo e incrementar la utilidad de los ficheros de autoridad en las bibliotecas a través de la comparación y la correspondencia entre los ficheros de autoridades de las bibliotecas nacionales.

La sintaxis habitual es:

Apellido, Nombre.
Si la persona grabada desea permanecer en el anonimato se debe anotar el código confidencial elegido por la institución.
El campo es obligatorio. Si el investigador o la persona entrevistada no se identifica, indique "desconocido".
La VIAF se puede utilizar para asentar las funciones de los distintos participantes, los valores autorizados son:

- Investigador **[DC Term Name: creator]**
- Informante **[DC Term Name: creator]**
- Intérprete colectivo **[DC Term Name: creator]**
- Autor de un documento hablado **[DC Term Name: contributor]**
- Escritor de la canción **[DC Term Name: contributor]**
- Compositor de la canción o de la música interpretada **[DC Term Name: contributor]**

- Responsabilidades secundarias **[DC Term Name: contributor]**
- Autor entidad legal **[DC Term Name: creator]**
- Participante **[DC Term Name: contributor]**
- Patrocinador **[DC Term Name: contributor]**
- Grabación de sonido **[DC Term Name: contributor]**

Datos de registro [DC Term Name: date]

La norma ISO 8601 ayuda a eliminar las dudas que pueden resultar de diversas convenciones de fechas, culturas y zonas horarias que impactan en una operación global. Proporciona una forma de presentar las fechas y horas que está claramente definida y es comprensible tanto para las personas como para las máquinas. Puede ser consultada en https://www.iso.org/iso-8601-date-and-time-format.html

La transcripción de la fecha sigue la norma ISO 8601 en la forma año-mes-día (aaaa-mm-dd), si no se conocen los datos escriba "s. d." (sin datos). Si sólo se conoce el año escriba la fecha en la forma aaaa-00-00, por ejemplo, "2014-00-00"

El Formato Extendido de Fecha/Hora (EDTF) fue creado por la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, gracias a la participación y el apoyo de la comunidad bibliográfica, así como de comunidades con intereses afines. Este formato define las características que debe tener una secuencia de fecha/hora, características consideradas útiles para una gran variedad de aplicaciones.

Lugar de grabación [DC Term Name: coverage]*

*Curiosamente, no hay ningún lugar de grabación indicado en los campos de DC. Se recomienda usar "cobertura" para el lugar de grabación y "tema" para los lugares mencionados.

Anote el nombre del municipio donde se hizo la grabación. Utilice la base de datos de GeoNames: https://www.geonames.org. Este es un campo obligatorio, si no se conoce se debe escribir "s. l." (sine loco).

Idioma (s) del registro [**DC Term Name: Language**]

Para mencionar los nombres de los idiomas utilice la norma ISO 639 https://www.loc.gov/standards/iso639-2/php/English_list.php
Para anotar comentarios sobre los idiomas empleados en la grabación se utiliza el campo **[DC Term Name: Description]**

Se puede especificar por ejemplo:

- El idioma original (en el caso de los textos proporcionados en la traducción)
- El idioma del entrevistador cuando es diferente al del entrevistado
- El predominio de un idioma en la entrevista
- La presencia de un dialecto marginal (para una zona en la que intervienen dos dialectos)
- Términos muy localizados
- Términos técnicos, apodos, topónimos en un idioma determinado, etc.

5. Módulo Título [DC **Term Name: Title**]

Es esencial y obligatorio establecer un título en cada grabación para facilitar su investigación y comprensión cuando el recurso se hace interoperable dentro de múltiples catálogos. Para tal fin se debe especificar el título de la grabación (así como el título del corpus y de los fondos).

A menudo el documento sonoro inédito no tiene ninguna indicación particular y el analista debe definir un título.

Este título debe:

- Caracterizar el documento de la manera más precisa posible
- Usar un vocabulario estandarizado
- Ser breve y preciso
- No utilizar comillas o caracteres especiales

- Preferiblemente comienza con un término que se refiere al tipo de discurso (por ejemplo, Memoria de la vida cotidiana, Vigilia, Evocación de la vida en el pasado, Repertorio cantado, Narrativa autobiográfica, etc.).

Otro título
Incipit literario [DC **Term Name: Title**]

Si se indiza una canción se pueden anotar las primeras letras de la pieza o narración. Esta debe ser redactada en el idioma y en la grafía de referencia adoptada por el archivo.

Timbre de la melodía
Indicación del timbre [DC **Term Name: Title**]

Si se indiza una canción este término se debe utilizar según la acepción de los cantautores, es decir, una melodía conocida sobre la que los autores componen canciones o estrofas. Ejemplo: *Le Temps des cerises, Petit papa Noël, La Paimpolaise.*

Título uniforme [DC **Term Name: Title**]

Título utilizado en las clasificaciones internacionales

Los cuentos y canciones transmitidos oralmente de persona a persona tienen una existencia independiente y se les debe asentar un título uniforme. Los folcloristas del siglo XIX demostraron que las versiones de canciones o cuentos pueden encontrarse en espacios lingüísticos o culturales muy diferentes. Un tipo es un cuento o una canción tradicional que tiene una existencia independiente, puede ser contado como una narración completa o cantado en una versión completa o sólo unos pocos versos. Su significado no depende de ningún otro cuento o canción. De hecho, puede suceder que se diga con otro cuento/hilo, pero

el hecho de que se pueda contar solo atestigua su independencia. Puede consistir en un solo motivo o en muchos

Utilice el título del catálogo:

Cuentos (UTE)

Para indizar cuentos se puede consultar la obra *The types of international folktales: a classification and bibliography (vol. 3): based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson,* Uther H-J, éditeur. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, 2004.

Canciones:

No existe un catálogo internacional de canciones de tradición oral. Cada área lingüística desarrolla uno propio. A continuación se anotan dos catálogos para los archivos franceses:

- Coirault Patrice. Répertoire des chansons françaises de tradition orale. Georges Delarue, Yvette Fédoroff et Simone Wallon, éditeurs. Paris, France: Bibliothèque nationale de France, 1996, 2000, 2007, 3 vols.
- Laforte Conrad et Luc Lacourcière. Le Catalogue de la chanson folklorique française. Québec, Canada: Les Presses Universitaires Laval, depuis 1958 en plusieurs volumes.

6. Módulo de descripción técnica

Media [DC **Term Name: format**]

Normalmente usamos un campo para describir en qué medio se hizo la grabación, pero actualmente el registro digital nativo puede ser intangible. Este campo describe el medio y el número de unidades físicas del documento original si es necesario.

Para ahondar en este aspecto se recomienda revisar el *TC 05 Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio de IASA* (Bradley *et al.* 2011).

Duración [DC **Term Name: format**]

Escriba la duración del documento en horas, minutos, segundos (00:00:00).

Calidad sonora [DC **Term Name: format**]

Este campo permite clasificar rápidamente los datos de sonido de acuerdo con su calidad. Los valores permitidos son:

- muy bueno
- bueno
- medio
- malo

Otros datos técnicos [DC **Term Name: format**]

Se trata de una zona de texto libre en la cual se especifican elementos técnicos sobre el soporte o la realización de la grabación. Esta se puede enriquecer a medida que el soporte o el archivo crezca.

Puede ser:

- La velocidad de rotación o desplazamiento. Para los casetes y discos compactos esta información es innecesaria, pero en el caso de las cintas magnéticas puede ser útil indicar o especificar cualquier cambio de velocidad en el momento de la reproducción del documento.
- El diámetro del rollo o del disco si la información es relevante, por ejemplo, sólo para documentos antiguos.
- Puede tratarse de formatos digitales específicos creados para usos

particulares. En este caso, se pueden utilizar las listas proporcionadas por la IASA (Bradley *et al.* 2011).

Material grabado [DC **Term Name: format**]

Mencione cualquier material que se utilice al mismo tiempo que el documento sonoro, por ejemplo, partituras, tarjetas de grabación o de estudio, fotografías, notas, etc.

- Gestión de los datos
- Fecha de digitalización
- Nombre del catalogador y fecha de catalogación

7. Módulo de análisis

Nota: en el campo multivalor separe las palabras clave con una letra que no sea ambigua. Se recomienda utilizar la barra vertical | Sin espacio (AltGr + 6 o shift + alt + L).

Resumen del contenido del documento **[DC Term Name: description]**
Transcripciones: archivo si/no

Palabras clave **[DC Term Name: subject]**

- Nombres citados. Nombres propios citados o evocados en la grabación: norma AFNOR Z44-061 et 06. Es ideal si encuentra la información en la base de datos ISNI (https://isni.org/page/search-database), pero es mejor si se emplea la propuesta de sintaxis VIAF (https://viaf.org)
- Periodos citados. Si es posible utilice una lista con un vínculo a su proyecto. Otra posibilidad es utilizar las listas de encabezamiento de materia de la Libray Congress
- Lugares citados o evocados en la grabación. Utilizar el portal GeoNames

- Nombre de los instrumentos musicales. Para identificarlos use el portal MIMO
- Obra musical o literaria citada. Use el portal https://fr.wikisource.org/wiki/Wikisource:Accueil
- Nombres de las danzas ejecutadas, citadas o mencionadas en la grabación
- Palabras clave temáticas: definición del contenido del documento por palabras clave, temáticas que permitirán la búsqueda y acceso

8. Módulo de relaciones

Publicar o editar [DC **Term Name: description**]

Establece las relaciones con el documento (libros, revistas, discos, películas, exposiciones, conferencias, etc.).
Indique el DOI o la marca Handle u otro identificador persistente si es posible.

Relación [DC **Term Name: description**]

Para quienes utilizan la catalogación EAD, la jerarquía de codificación facilita la comprensión del anidamiento de los datos. Para las entradas en las bases de datos relacionales, las modalidades pueden ser variables, así como los diferentes vínculos entre los registros. A partir del registro de una entrevista debe ser posible relacionar los registros del corpus y de los fondos, pero también de las secuencias sonoras si se especifican.

Por ejemplo:
- Un registro de un fondo contiene el corpus A; el corpus B
- Un registro del Corpus A contiene los estudios A1; A2; A3
- Un folleto de la investigación A1 contiene los artículos A1-1; A1-2; A1-3; A1-4

URL [DC **Term Name: source**]

El URL del documento de audio si es posible consultarlo en *streaming*.

VI. Consideraciones Éticas y Legales sobre los Archivos Sonoros de Grabaciones de Campo

6.1. Identificación de las instancias involucradas

Observe con atención las siguientes tres fotografías de investigadores que realizan grabaciones de campo y responda a la pregunta:

https://www.flickr.com/photos/bagolina/8544862489
https://www.flickr.com/photos/mennonitechurchusa-archives/7309544518
https://medihal.archives-ouvertes.fr/medihal-01940997v1

¿Quiénes son los propietarios de las grabaciones de campo?

Probablemente para responder esta pregunta deba formular las siguientes interrogantes:

- ¿Quiénes financiaron la grabación?
- ¿El investigador que ha creado el proyecto?
- ¿Los técnicos que han grabado el archivo?
- ¿Los entrevistados?
- ¿Las personas que se mencionan en las entrevistas?
- ¿Las comunidades donde se crearon los documentos?

- ¿La institución donde se preservan las grabaciones sonoras?
- ¿El sitio web que aloja las fotos?

No hay una única respuesta. Hay muchas posibles soluciones. Tanto los derechos, en diferentes niveles, como las consideraciones éticas interactúan entre sí para contestar las preguntas. Si un investigador desea grabar una entrevista en campo y utilizarla posteriormente tendría que tener en consideración las respuestas a las preguntas y contar con la autorización del entrevistado. Del mismo modo, si un archivista tiene que catalogar y difundir las grabaciones preservadas en un archivo sonoro también deberá responder a las interrogantes aun cuando haya pasado mucho tiempo y los documentos sonoros sean antiguos –a menudo grabados, por ejemplo, en la era analógica– y a su vez debe conseguir las autorizaciones para el acceso y uso.

Esta situación es recurrente en los archivos. La búsqueda de soluciones no es sencilla y en ocasiones se torna compleja. Entran en consideración responsabilidades con los informantes, con los colegas actuales y futuros, con los descendientes de las personas entrevistadas, con los patrocinadores o financiadores de la investigación y con las instituciones. Estas responsabilidades/obligaciones se enfocan en diferentes direcciones y a veces entran en conflicto. Por ejemplo, de acuerdo con la legislación francesa, quien registra una entrevista no es el titular de los derechos de autor, pero posee el llamado "derecho conexo" [droit voisin]. Mientras que el derecho de autor se refiere a una obra original, es decir, a una creación (foto, texto, pintura, ilustración, obra audiovisual, etc.), el "droit voisin/derecho conexo" concierne a la grabación de una secuencia de imágenes en movimiento (con o sin sonido) o a una secuencia sonora, que dicho productor (persona física o jurídica) ha fijado en un soporte (analógico o digital).

En el caso de México, la Ley Federal del Derecho de Autor reconoce como autor a la persona física que ha creado una obra artística o literaria, en obras que se generan en diferentes ramas. De estas, la relativa a la *Cinematografía y demás obras audiovisuales* podría ser la más próxima a

las grabaciones de campo. La ley se refiere sobre todo a las obras editadas y publicadas. Y señala que el productor de fonogramas es la persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas (Ley Federal del Derecho de Autor, publicada el 24 de diciembre de 1996.). La ley no señala las grabaciones de campo que corresponden a documentos no editados. Sólo se infiere a través de las interpretaciones de las personas que participan en una grabación de campo, correspondientes a las categorías de narrador, declamador y cantante, tal como se establece en el *Título V De los derechos conexos*, artículo 116 que establece "los términos artista o intérpretes, ejecutante designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o a cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo" (Ley Federal del Derecho de Autor 1996, 25).

Estos dos ejemplos, demuestran que la propiedad intelectual no se gestiona de la misma manera en todo el mundo. Para los fines de esta investigación interesa tener en cuenta todos los elementos a través de los cuales se da acceso y difusión a los materiales que se resguardan en los archivos sonoros, y no tanto, la forma en que las leyes reconocen la propiedad intelectual. En función de los países, o incluso de las percepciones, las obligaciones o las leyes pueden ser contradictorias; en cualquier circunstancia el informante debe estar siempre protegido. Por ejemplo, la colección The Belfast Project sobre los disturbios en Irlanda del Norte, realizada por el Archivo de Historia Oral del Boston College, ha sido descrita en el artículo de Ted Palys y John Lowman "Defending Research Confidentiality `To the Extent the Law Allows': Lessons From the Boston College Subpoenas". La conclusión de este artículo destaca las siguientes palabras de sentido común:

> El caso del Boston College es un recordatorio de la responsabilidad que asumen las instituciones académicas ante los participantes en la

> investigación y de la debilidad moral de los planteamientos de cátedra que eluden su deber ético de proteger a los participantes en la investigación al menos en la medida en que lo permite la ley. (...) Podría darse el caso de que, a corto plazo, los tribunales de apelación amplíen las decisiones previas que han reconocido el privilegio cualificado de los participantes en la investigación según el derecho internacional y, a largo plazo, muestren a los legisladores la necesidad de ampliar la autoridad legal que existe en la actualidad para los certificados de confidencialidad a una gama más amplia de investigaciones para las que es esencial un compromiso férreo de confidencialidad para la obtención de datos válidos que hablen de algunas de las cuestiones importantes y controvertidas de política actual. (Palys y Lowman 2012).

Para garantizar que los archivos sonoros se utilicen adecuadamente y puedan difundirse sin problema, es necesario identificar una lista de las partes implicadas en el proceso, a fin de comprender cómo debe respetarse el derecho de autor y cumplir las reglas éticas. La enumeración de todos los actores ayuda a identificar a quienes pueden tener derechos sobre estos archivos sonoros, tanto desde el punto de vista jurídico como ético:

- *El investigador (científico, entrevistador, estudiante, etc.)*
- *El informante (testigo, entrevistado, intérprete, músico, hablante, etc.)*
- *Los beneficiarios*
- *Las comunidades entrevistadas*
- *Los titulares de derechos conexos (ingeniero de sonido que acompaña al investigador o testigo)*
- *El compositor, arreglista, letrista de la obra interpretada en la grabación*
- *Las personas mencionadas en la grabación*
- *La institución que ha realizado y/o financiado la grabación*
- *La institución donde se archiva el registro*
- *El depositario*

- *El bibliotecario/archivista que ha catalogado la grabación*
- *La organización social que conserva el archivo*

6.2. Determinación de los derechos del entrevistador y del entrevistado

Si el investigador graba una secuencia de sonidos en un entorno natural (los sonidos de los pájaros en el bosque o los sonidos de las ballenas en el agua, por ejemplo) o en un entorno urbano (el ruido de los transportes y de las personas en la ciudad, por citar algunos), la institución que paga los honorarios, es decir, el empleador, es el productor de la grabación sonora y, como tal, posee los derechos patrimoniales correspondientes. Sin embargo, conviene destacar que no hay derechos sobre los sonidos grabados: ni los pájaros, ni las ballenas, ni los automovilistas. En cambio, si el investigador graba testimonios en una entrevista o las palabras de un cómico o un cuentacuentos, la voz de un cantante, la interpretación de un instrumentista durante un concierto o en un estudio, cada una de las personas registradas pueden reclamar derechos sobre los sonidos grabados.

- Tanto el entrevistador como el entrevistado tienen derechos. El informante que responde a las preguntas tiene derecho a su voz (del mismo modo que tiene derecho a su imagen). Este derecho –al igual que su imagen– forma parte de su personalidad y constituye el derecho a la privacidad. El hecho mismo de que se escuche la voz y de que esta pueda reconocerse, significa que debe obtenerse el consentimiento del hablante, antes de que la grabación de su voz sea publicada en internet, transcrita, reproducida o reutilizada por el investigador que hizo la entrevista o por otros usuarios.

- El investigador que realiza la entrevista también tiene derecho sobre su voz. Él es quien realiza la entrevista, determina la forma de la misma y es, por tanto, el autor (o coautor, con el entrevis-

tado). Por ello, también es necesario que el investigador firme un acuerdo a fin de que autorice, a futuro, el uso de su voz, a través de todos las posibilidades: consulta del documento, publicación, difusión *online* o bien para hacer una copia, etcétera.

- Las frases del entrevistado pueden ser protegidas como obras originales, en función del contexto en el que se expresan. Cuando el entrevistado participa de forma significativa en la entrevista se le considera coautor de la misma junto con el investigador y este debe firmar o autorizar un acuerdo para utilizar sus palabras como informante-autor.

- La institución [o "persona legal"] que ha tenido la iniciativa y la responsabilidad de la grabación posee los derechos patrimoniales. Se ha señalado que es el productor. Puede tratarse de una institución o de un investigador que haya financiado él mismo la grabación (viaje). El productor tiene el derecho a duplicar, transcribir y difundir esta grabación.

- Siempre se debe solicitar consentimiento para grabar, archivar o publicar en línea. Si se toma en consideración la recomendación anterior se pueden resolver problemas éticos y legales a futuro y asegurar que las voces de los archivos sonoros se escuchen en línea como parte de nuestro patrimonio cultural común.

- Al solicitar a los entrevistados su consentimiento para grabar se cambia el estatus de sus palabras. Se transforma el discurso privado (entre el entrevistado y el entrevistador) en un texto público potencialmente audible para un tercero y, por lo tanto, con la posibilidad de ser utilizado. Con ello, se facilita el uso de estos archivos en el futuro. Además, se posibilita la relación con los informantes y sus descendientes. Y se favorece la comunicación con futuros colegas investigadores. Hace posible que los archivos puedan ser consultados y usados por otros investigadores (Zeitlyn 2012).

- El permiso solicitado a una persona para ser entrevistada significa el reconocimiento del rol central de la persona como fuente de información y conocimiento. Representa la capacidad y autonomía en la creación de patrimonio en el contexto del "consentimiento consciente". Asegura la transparencia de la relación entre el entrevistador y el narrador. Al entrevistador le ayuda a comprender el significado, valor y el contexto de la colección que se crea. Permite que el registro de la investigación pueda ser preservado y evita la búsqueda de los titulares de los derechos de autor en el futuro.

Las principales ventajas derivadas del uso de un acuerdo firmado por la persona que es entrevistada y el entrevistador son:

- La situación de los derechos de autor de los contenidos del patrimonio cultural es uno de los campos de los estándares de metadatos interoperables a nivel internacional.

- El incremento de las posibilidades de interoperabilidad de los datos, incluida la legibilidad automática, mejoran el acceso, uso y visibilidad.

- Mejora de la experiencia del usuario gracias al empleo de los mismos criterios de búsqueda/filtro para las búsquedas en múltiples plataformas.

Es imposible contar con una única regla debido a que algunas de las legislaciones han sido desarrolladas para sistemas jurídicos de derechos de autor específicos y concretos. O bien, no están en consonancia con los principios del marco de licencias de acceso abierto como la establecida por Europeana. No obstante, la comprensión del contexto en el que se realizó la grabación, el respeto a los testigos y las cuestiones señaladas con antelación contribuyen a una mejor toma de decisiones sobre los archivos.

El acuerdo entre el entrevistado y el entrevistador debe contener cinco datos esenciales:

1. La duración de la grabación que utilizará el investigador.
2. El ámbito en el que se utilizará el registro (para la difusión o descarga) en Internet, se indicará el ámbito mundial.
3. El contexto de uso. Debe especificarse a qué se destina la grabación: incorporación en una publicación, utilización con fines educativos, culturales o de investigación. (Algunos contextos educativos y de investigación pueden beneficiarse del ámbito de aplicación de la excepción pedagógica y de investigación, pero no es necesariamente el caso).
4. Deben especificarse todos los tipos de uso previstos, así como los soportes en los que se copia el sonido y la forma en que se difunde. Se recomienda anticipar en la medida de lo posible los usos previstos al redactar el documento sobre derechos de autor. Por ejemplo, ¿Quién tendrá acceso al registro? ¿Estará disponible para su difusión en *streaming*? ¿Se podrá descargar? ¿En qué sitios: el del laboratorio, el del equipo de investigación, el de los colaboradores? ¿En otros sitios? Una norma clave de la ley francesa de propiedad intelectual es describir todos los usos, ya que todo lo que no esté expresamente autorizado por los titulares de los derechos está prohibido. Esta es una cuestión ética. Las dos partes deben saber qué se hará con las grabaciones. Por lo tanto, es necesario evitar cláusulas imprecisas como: "para cualquier uso", "para cualquier medio presente y futuro", "para cualquier uso que el usuario desee".
5. Por último, para el uso patrimonial debe especificarse que el acuerdo es de acceso abierto y libre, sin exclusividad. Se puede proponer al entrevistado y al entrevistador anticipar el dominio público de su obra y ponerla bajo la licencia Creative Commons CC0.

Esta licencia facilita los usos en el futuro. Es indispensable que el entrevistado haya comprendido y pueda explicar al entrevistado las implicaciones de esta licencia, de acuerdo con los puntos anteriores. Se pueden consultar ejemplos de documentos legales en este sitio: https://ethiquedroit.hypotheses.org/tag/contrat

En la identificación de los derechos de autor de grabaciones de archivos que son muy antiguos es muy importante no desanimarse. Es una tarea titánica y siempre es posible encontrar a los beneficiarios. Un ejemplo de la búsqueda de derechos de autor es el trabajo que llevó a cabo el centro de archivos sonoros del MMSH en el proyecto de historia oral sobre la catástrofe de Esmirna (1922) grabado en los años ochenta.

Después de un arduo trabajo de búsqueda, en 2015 se firmaron 37 acuerdos. Cada una de las personas beneficiarias firmó un acuerdo y la colección en la actualidad se puede publicar en línea. Cuando la base de datos está bien indizada los titulares de los derechos se encuentran y se ponen en contacto con el archivo sonoro para obtener copias de las grabaciones. Esta es una oportunidad para pedir que se firmen acuerdos.

Luego de intentar resolver todas las dudas en relación con los derechos de autor de las grabaciones se puede explicar a los usuarios que posiblemente se haya omitido algo. Por ejemplo, en la base de datos de Ganoub se publica el siguiente texto:

> Ganoub puede reutilizar información personal. De acuerdo con la ley "Informatique et libertés" (ley francesa de protección de datos) 78-17, usted tiene derecho a acceder, modificar, rectificar y eliminar los datos que le afectan en este sitio web. Para hacer uso de este derecho, envíe un correo electrónico a V. Ginouvès: veronique.ginouves@univ-aix.fr
> *Los archivos sonoros que se ofrecen para su escucha en Ganoub han sido investigados en relación con la situación de los derechos de uso y distribución. Todos ellos son reutilizables exclusivamente para uso no comercial. Estas colecciones son materiales sensibles que recuperan una parte de la cultura de diferentes sociedades registradas durante la investigación etnográfica. Por razones éticas, le pedimos que esté*

muy atento de los usos o de cualquier modificación que pueda ofender a las comunidades custodias o a los sujetos de la literatura oral, el conocimiento, la música o las canciones tradicionales, el entretenimiento y otros materiales creativos. Le agradecemos que, si lo desea, nos dé su opinión sobre su experiencia de escucha y en relación con la reutilización de los contenidos. En Ganoub todos los metadatos están disponibles bajo los términos de la licencia CC0 - Dominio Público (Maison méditerranéenne de sciences de 1'homme 2021*).*

6.3. ¿QUÉ HACER CON LOS DATOS PERSONALES?

- Tanto las personas mencionadas en la grabación, como la información personal proporcionada por el entrevistado sobre su vida privada son datos personales. En función de las necesidades de su investigación, el investigador anotará información sobre el entrevistado que está grabando: nombre, dirección, edad, profesión, etc. Es probable que el entrevistado dé también información adicional (sus antecedentes, sus opiniones) y que mencione a personas identificándose con un apellido o un nombre.
  Nota: En Europa tenemos que respetar el GDPR (General Data Protection Regulation) o RGPD (Reglamento General de Protección de Datos) de la Unión Europea (UE) desde 2016. El GDPR es un reglamento de la legislación sobre la protección de datos y la privacidad en la UE y el Espacio Económico Europeo (EEE). También aborda la transferencia de datos personales fuera de las zonas de la UE y el EEE. Ver más en español: https://gdprinfo.eu/es

- En Europa, el RGPD intervendrá cuando el entrevistado evoca su vida privada o la de terceros. En efecto, durante la entrevista, el entrevistado probablemente no sólo se identificará a sí mismo (o identificará a terceros), sino que también evocará hechos de su

vida íntima o familiar o de la vida de terceros. El hecho de que acepte conceder una entrevista y ser grabado al hablar de ello no significa que se acepte que la vida privada sea llevada a la plaza pública al difundir la grabación o extractos de la misma. Como se ha insistido, el investigador debe asegurarse de que el informante acepte los usos previstos de la grabación y firme un acuerdo.

- La anonimización debe ser reversible. Si se opta por anonimizar a los entrevistados es necesario considerar la posibilidad de dejar para el futuro una clave de desanonimización. Cuando en el archivo se reciban preguntas de carácter legal (en Francia, 70 años después de la muerte del entrevistado), será importante que las personas puedan identificar a gente de sus antepasados.

6.4. Diseminación de metadatos en acceso abierto

Todo archivista y bibliotecario puede ayudar a la diseminación de los contenidos del archivo. Su contribución radica en no agregar nuevas disposiciones que limiten el acceso y en mantener los metadatos en acceso abierto. Con el "Protocolo de la Iniciativa de Archivos Abiertos para la Recolección de Metadatos" (OAI-PMH) –un mecanismo para la interoperabilidad de los repositorios– se exponen los metadatos estructurados a través de OAI-PMH y los proveedores de servicios los recolectan o cosechan. Se pueden publicar los metadatos en dominio público a través de licencias como Creative Commons CC0 "sin derechos reservados".

Esto asegura que todos los metadatos agregados pueden ser publicados por cualquier plataforma bajo los mismos términos y utilizados por cualquier persona para cualquier propósito sin ninguna restricción.

En ocasiones se pueden tomar riesgos. Si no se han obtenido los derechos de autor que permitan la difusión, pero se cree que es posible poner el archivo sonoro en línea (el entrevistador le cedió los derechos, los entrevistados murieron sin beneficiarios, los entrevistados dieron un

acuerdo verbal, etc.), entonces pueden publicarse las grabaciones *online* e indicar "sin derechos de autor u otras restricciones legales conocidas". En algunos países también se puede indicar "Copyright educational use permitted".

Referencias

ARTÍCULOS

Azoulay, Léon. 1901. "Le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie". *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 2 (5): 327-330. https://doi.org/10.3406/bmsap.1901.7624

Azoulay, Léon. 1902. "Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie". *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris* 3 (1): 652-666. https://doi.org/10.3406/bmsap.1902.6077

Bouvier, Jean-Claude y Véronique Ginouvès. 2014. "Mémoire partagée avec Jean-Claude Bouvier". *Rives méditerranéennes* 48: 111-132. https://doi.org/10.4000/rives.4667

Calas, Marie-France, Thierry Delcourt y Elizabeth Giuliani. 1987. *L'oral en fiches: Manuel de traitement documentaire des phonogrammes.* Bibliothèque nationale de France, éditeur. Paris: AFAS, 209.

Colombié, Hélene. 2017. "Que conserver des archives du chercheur et selon quels critères ? Le cas du fonds Annie-Hélène Dufour" [Billet]. *Consortium «Archives des ethnologues».* 22 de noviembre de 2017. https://ethnologia.hypotheses.org/259

De Garay, Graciela. 1999. "La entrevista de historia oral: ¿monólogo o conversación?". REDIE. *Revista Electrónica de Investigación Educativa* 1 (1): 82. https://www.redalyc.org/pdf/155/15501107.pdf

Descamps, Florence. 2006. "La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux". *Bulletin de l'AFAS.- Sonorités 28*: 2-13. https://doi.org/10.4000/afas.1514

Ginouvès, Véronique. 2012. "Ascoltare on line gli archivi orali in Francia all'inizio del XXI secolo". *Lares, quadrimestriale di studi demoetnoantropologici* LXXVIII 1-2 (Gennanio-Agosto): 229-244.

Ginouvès, Véronique. 2017. "Où et comment consulter les entretiens enregistrés auprès des appelés durant la guerre d'indépendance en Algérie?" *Bulletin de l'AFAS- Sonorités 43*: 52-64. https://doi.org/10.4000/afas.3038

Giuliani, Elizabeth. 2009. "1887-1889: Invention du phonographe, réactions et émotions". *Bulletin de l'AFAS - Sonorités 34*: 2-12. https://doi.org/10.4000/afas.1626

Grégoire, Claire, Véronique Ginouvès, Franck Mermier y Elizabeth Picard. 2020. "Fonds Michel Seurat: Catalogue documentaire". *Bulletin de l'AFAS - Sonorités.* 2 hors-série. https://doi.org/10.4000/afas.4727

Grillet, Thierry, dir. 2014. "Les archives de la parole". *Revue de la BnF,* 48, 96.

ISNI. 2021. "Get an ISNI". https://isni.org/page/get-an-isni/

Joffres, Adeline, Nicolas Larrousse, Stéphane Pouyllau, Oliver Baude, Xavier Rodier, Michel Jacobson, Véronique Ginouvès, e Idmahand Fatiha. 2018. "The Impact of FAIR Principles on Scientific Communities in (Digital) Humanities. An Example of French Research Consortia in Archaeology, Ethnology, Literature and Linguistics". DH Digital Humanities Conference, Jun 2018, México. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02153030

Joutard, Philippe. 1979. "Historiens, à vos micros. Le document oral, une nouvelle source pour l'histoire". *L'Histoire* 12: 106-113.

Larios, Regina Lira. 2018. "Los cilindros de cera grabados por Carl Lumholtz en 1898". *Indiana* 34 (2): 211-232. https://doi.org/10.18441/ind.v34i2.211-232

Le Gonidec, Marie-Barbara. 2020. "Que sont les archives devenues? Du musée des Arts et Traditions populaires aux Archives nationales, du musée de l'Homme à l'université de Nanterre: Actualité des fonds de l'ethnomusicologie institutionnelle en France". *Bulletin de l'AFAS - Sonorités* 46. https://journals.openedition.org/afas/

Lortat-Jacob, Bernard. 1990. "L'ethnomusicologie en France". *Acta Musicologica* 62 (2/3): 289-301.

Matters Marion. 1995. *Oral History Cataloging Manual*. Chicago: The Society of American Archivists, 117. http://files.archivists.org/pubs/free/OralHistoryCatalogingManual.pdf

Meyer, Eugenia y Alicia Olivera de Bonfil. 1971. "La historia oral. Origen, metodología, desarrollo y perspectivas". *Historia Mexicana* 21 (2): 372-387.

Oikión, Verónica. 2013. "In memoriam: Alicia Esperanza Olivera Sedano de Bonfil (1933-2012)". *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos* 57: 234-242. https://www.redalyc.org/pdf/898/89825794012.pdf

Olmos Aguilera, Miguel. 2003. "La etnomusicología y el noroeste de México". *Desacatos* (12): 45-61. México: Ciesas. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200004&lng=es&tlng=es

Palys, Ted y John Lowman. 2012. "Defending Research Confidentiality 'To the Extent the Law Allows': Lessons From the Boston College Subpoenas". *Journal of Academic Ethics* 10 (diciembre). https://doi.org/10.1007/s10805-012-9172-5

Pelen, Jean-Noël. 1990. "Les phonothèques de l'oral au carrefour de la recherche et de la culture". *Bulletin de l'AFAS- Sonorités* (28-29): 15-24. https://doi.org/10.4000/afas.2813

Rodríguez, Perla. 2017. "Propuesta de principios que se deben tener en cuenta para la preservación de documentos sonoros de origen digital". *Anales de Documentación* 20 (2). https://revistas.um.es/analesdoc/article/view/272181

Rodríguez, Perla, Jaime Ríos, César Ramírez y Sylvie Marchand. 2016. *Born digital records of mexican indigenous people: A proposal to preserve sound and audiovisual documents of Raramuri's culture.* Paper presented at: IFLA WLIC 2016 – Columbus, OH – Connections. Collaboration. Community in Session S21 - Satellite Meeting: News Media. In: News, new roles & preservation advocacy: moving libraries into action, 10-12 August 2016, Lexington, KY, USA. http://library.ifla.org/id/eprint/2097/

Simonnot, Joséphine. 2020. "Partager les archives sonores du musée de l'Homme sur le web avec la plateforme Telemeta". *Bulletin de l'AFAS - Sonorités* 46. https://journals.openedition.org/afas/

Stirling, Peter, Gildas Illien, Pascal Sanz y Sophie Sepetjan. 2012. "La situation du dépôt légal de l'Internet en France: Retour sur cette nouvelle législation, sur sa mise en pratique depuis cinq ans, et perspectives pour le futur". *IFLA*, 29.

Zeitlyn, David. 2012. "Anthropology in and of the Archives: Possible Futures and Contingent Pasts. Archives as Anthropological Surrogates". *Annual Review of Anthropology* 41 (1): 461-480. https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-14572

LIBROS

Bellveser, Enric y Lola Alfonso i Nogueron. 1999. *Manual de documentació audiovisual en ràdio i televisió.* Universitat de València.

Bert, Jean-Francois. 2014. *Qu'est-ce qu'une archive de chercheur?* OpenEdition Press. https://books.openedition.org/oep/438

Bonnemason Bénédicte, Véronique Ginouvès y Véronique Pérennou. 2007. *Guía de análisis documental del sonido inédito.* Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional de Colombia. https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00277751/document

Bradley, Kevin, Mike Casey, Stephano Cavaglieri, Chris Clark, Mattew Davis, Jouni Frilander, Lars Gausted *et al.* 2011. *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio.* Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales.

Cámara de Landa, Enrique. 2004. *Manual de etnomusicología,* 2ª. ed. Música Hispana. Textos.

De Jong, Annemieke. 2003. *Los metadatos en el entorno de la producción audiovisual.* Radio Educación. México.

De Tourtier-Bonazzi, Chantal. 1990. *Le témoignage oral aux archives: De la collecte à la communication*. Paris: Direction des archives, éditeur.

Descamps, Florence. 2005. *L'historien, l'archiviste et le magnétophone: De la constitution de la source orale à son exploitation,* (2011 édition numérique en libre accès). Ministère de l'économie des finances et de l'industrie, Comité pour l'histoire économique et financière de la France. http://books.openedition.org/igpde/104

Descamps, Florence. 2019. *Archiver la mémoire: De l'histoire orale au patrimoine immatériel.* Éditions EHESS.

Edmondson, Ray. 2018. *Archivos audiovisuales: filosofía y principos* (UNESCO). https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000264105

Halbwachs Maurice. 1997. *La mémoire collective,* édition critique établie par Gérard Namer, préparée avec la collaboration de Marie Jaisson (nouvelle édition revue et augmentée). Albin Michel.

IFLA. 1987. I*nternational Standard Bibliographic Description for Non-Book Materials.*

Jardow-Pedersen, Max. 2003. *Manual de etnomusicología. Historia, recopilación, instrumentos, transcripción.* Etnomax. https://docplayer.es/3049539-Manual-etnomusicologia.html

Klijn, Edwin y Yola de Lusenet. 2008. *Tracking the reel world: a survey of audiovisual collections in Europe.* Amsterdam: European Commission on Preservation and Access.

Lister, Martin, Jon Dovey, Seth Giddings, Iain Grant y Kieran Kelly. 2003. *New media: A critical introduction.* Routledge Editions.

Matters, Marion. 1995. *Oral history cataloging manual.* Chicago. http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015034027618

Milano Mary. 1999. *Las reglas de catalogación de la IASA.* [En línea]. Grupo Editorial de la IASA. https://www.iasa-web.org/cataloguing-rules

Pelen, Jean-Noël y Claude Martel. 1992. *Les voies de la parole: Ethnotextes et littérature orale, approches critiques.* Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

Rodríguez, Perla. 2011. *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México.* Universidad Complutense de Madrid.

Rodríguez, Perla. 2012. *El archivo sonoro. Fundamentos para la fundación de una fonoteca nacional.* Escuela Nacional de Biblioteconomía y Archivonomía: Library Outsoursing Service.

Sarmiento, José. 2009. *La música del vinilo.* Centro de Creación Experimental-Taller de Ediciones, Facultad de Bellas Artes, Universidad de Castilla-La Mancha.

Simonnot, Josephine. 2020. *Guía práctica para la operación de la plataforma Telemeta de archivos sonoros del CNRS-Musée de l'homme* (Traducción en español). Fonoteca Nacional-UNAM.

CAPÍTULOS DE LIBROS

Granados, Berenice. 2018. "Posibles montajes interpretativos de la documentación en el campo. El quehacer del Laboratorio nacional de materiales orales", en *Preservación de documentos sonoros y audiovisuales de origen digital,* coordinado por Perla Olivia Rodríguez, 83-96. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información (IIBI).

Johansson, Olle. 2005. "The IASA Cataloguin Rules: A manual for the description of sound recordings and related audiovisual media", en *Memorias del Segundo Seminario Nacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales.* Radio Educación.

Muratalla, Benjamín. 2017. "El documento sonoro etnográfico: memoria del mundo encantado", en *Archivos Digitales Sustentables. Conservación y acceso a las colecciones sonoras y audiovisuales para las sociedades del futuro,* coordinado por Perla Rodríguez, Jaime Ríos y César Ramírez, 205-219. México: UNAM, Instituto de investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.

Rodríguez, Carlos. 2009. "La fonoteca y archivo de tradiciones populares del CELL y los estudios etnomusicológicos", en *Entre la tradición y el canon: Homenaje a Yvette Jiménez de Báez,* eds. Ana Rosa Domenalla, Luzena Gutierrez y Edith Negrín, 123-132. Colegio de México. https://doi.org/10.2307/j.ctv6jmx0x.13

Rodríguez, Perla. 2016. "El sonido grabado de los pueblos indígenas: Documento y recurso de información", en *Información y comunidades indígenas,* coordinado por César Augusto Ramírez Velázquez, 15-28. México: UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información. http://ru.iibi.unam.mx/jspui/handle/IIBI_UNAM/L95

Documentos legales

Cámara de Diputados. 2021. El Depósito Legal en México. http://www.diputados.gob.mx/bibliot/apotec/decretos.htm

COTENNDOC. 2001. Norma mexicana de catalogación de documentos fonográficos. COTENNDOC. http://www.adabi.org.mx/leyArchivos/AG3C.pdf

Cámara de Diputados. 2020. Ley Federal del Derecho de Autor, 1 de julio de 2020 (última reforma publicada en el DOF) a la ley publicada el 24 de diciembre de 1996. http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf

Páginas web

Azoulay, León. 1902. "Liste des phonogrammes composant le Musée phonographique de la Société d'Anthropologie". 1902. Persée. Recuperado el 29 de marzo de 2021. https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1902_num_3_1_6077

"Berliner Phonogramm-Archiv". 2021. Wikipedia *La enciclopedia libre.* Recuperado el 1 de abril de 2020. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Berliner_Phonogramm-Archiv&oldid=1006213968.

BnF. 2021a. "1920-1924: Fonds des Archives de la Parole, sous la direction de Jean Poirot". Recuperado el 15 de septiembre de 2020. https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc951861

BnF. 2021b. "Cylindres". Gallica. Recuperado el 8 de diciembre de 2020. https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/cylindres?mode=desktop

Carl Lumholtz. 2021. Wikipedia *La enciclopedia libre*. Recuperado el 18 de enero de 2020. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Carl_Lumholtz&oldid=132811532

Charles Cros. 2020. Wikipedia *La enciclopedia libre*. Recuperado el 15 de noviembre de 2020. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Charles_Cros&oldid=130338003

Cialone-Grégorie Claire. 2020. "Jordanian and European institutions work together for the promotion of oral history in Jordan | Les carnets de la phonothèque". Recuperado el 29 de marzo de 2021. https://phonotheque.hypotheses.org/31837

DC. 2021. *"Dublin Core Metadata Initiative"*. Dublin Core Metadata Initiative. Recuperado el 2 de septiembre de 2020. https://www.dublincore.org/

Dufour, H. 2021. "Carnets d'Annie-Hélène Dufour" en Transcrire. Recuperado el 21 de julio de 2021. http://transcrire.huma-num.fr/scripto/3/item

EAD. (2021). "EAD Application Guidelines for Version 1.0: How to Use This Manual". Recuperado el 13 de enero de 2021. https://www.loc.gov/ead/ag/agintro.html

"Edison Research", (s. f.). Edison Research. Recuperado el 13 de enero de 2021. https://www.edisonresearch.com/

"Édouard-Léon Scott de Martinville". 2021. Wikipedia *La enciclopedia libre.* Recuperado el 13 de enero de 2021. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89douard-L%C3%A9on_Scott_de_Martinville&oldid=1007812018

FAIR. 2021. "FAIR Principles". GO FAIR. Recuperado el 13 de enero de 2021. https://www.go-fair.org/fair-principles/

First Sounds. 2007. "Édouard-Léon Scott de Martinville". First Sounds. Recuperado el 13 de enero de 2021. http://firstsounds.org/publications/facsimiles/FirstSounds_Facsimile_02.pdf

Gast, Marceau. 2021. "Carnets de terrain de Marceau Gast". *Transcrire*. Recuperado el 13 de enero de 2020. http://transcrire.huma-num.fr/scripto/2/item

González, Susana y Aurelio Meza. 2021. "PoéticaSonora | México 2016". Poética Sonora. Recuperado el 13 de enero de 2021. https://poeticasonora.mx/inicio

IASA. 2021. "International Association of Sound and Audiovisual Archives". Recuperado el 13 de enero de 2021. https://www.iasa-web.org/

INA. 2021. "Institut National de l'Audiovisuel—INA". Recuperado el 13 de febrero de 2020. https://institut.ina.fr/

"ISNI". 2021. ISNI. Recuperado el 10 de julio de 2021. https://isni.org/

ISO, (s. f.). "ISO - ISO 8601—Date and time format". ISO. Recuperado el 14 de enero de 2021. https://www.iso.org/iso-8601-date-and-time-format.html

"Konrad Theodor Preuss". 2020. Wikipedia *La enciclopedia libre*. Recuperado el 10 de octubre de 2020. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Konrad_Theodor_Preuss&oldid=124694525

LANMO. 2021. "LANMO - Laboratorio Nacional de Materiales Orales". Recuperado el 10 de julio de 2021. https://www.lanmo.unam.mx/index.php

Library Congress. 2021. "Encoded Archival Description Tag Library—Version 2002". Recuperado el 10 de julio de 2021. https://www.loc.gov/ead/tglib/elements/genreform.html

Longina, Chiu. 2006. "Soundscapes: manuales para hacer grabaciones de campo". Mediateletipos. Recuperado el 24 de septiembre de 2021. https://www.mediateletipos.net/archives/4666

Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, (s. f.). "Maison méditerranéenne des sciences de l'homme". Recuperado el 29 de marzo de 2021. http://www.mmsh.univ-aix.fr:80/ http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=MMSH_Ethique

Notimex. 2014. "Indígenas de Nayarit reciben grabaciones de cilindros de cera". 20 Minutos. Recuperado el 9 de noviembre de 2019. https://www.20minutos.com.mx/noticia/b211249/indigenas-de-nayarit-reciben-grabaciones-de-cilindros-de-cera/

PhA. 2021. "Phonogrammarchiv de Austria". Recuperado el 10 de junio de 2019. https://www.oeaw.ac.at/phonogrammarchiv/

"Thomas Alva Edison". 2021. Wikipedia *La enciclopedia libre.* Recuperado el 15 de enero de 2019. https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Thomas_Alva_Edison&oldid=134292401

"VIAF: Convenient access to name authority files" OCLC. Recuperado el 20 de diciembre de 2019. https://www.oclc.org/en/viaf.html

ARCHIVOS SONOROS

Al-Baydani-Alzawiya, Fatima (investigadora). 2011. *L'artiste Naim et sa fille Jamila, célèbres chanteuses originaires de Ta'izz. Maison méditerranéenne des sciences de l'homme Phonothèque.* [V MPEG-4/ AVC/AAC]. Duración: 0:01:02. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?aloId=12353&page=alo&nobl=1

Al-Baydani-Alzawiya, Fatima (investigadora). 2015. *Extrait d'une pièce de théâtre intitulée «'ayesmer ma'ak as-siradj », qui se traduit par «La lampe te tiendra compagnie», présentée dans le cadre d'un événement organisé par Fatima Al-Baydani-Alzawiya à Sanaa.* Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. 11 de diciembre de 2015. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=12289

Anónimo. 1962. *Une femme juive fait part de ses souvenirs des années 1930 à la Seconde Guerre mondiale à Perrégaux en Algérie.* Maison méditerranéenne des sciences de l'homme – Phonothèque. [Cassette] Duración: 0:46:00. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=12705

Archive of Recorded Poetry And Literature. 1969. *Academy of American Poets thirty-fifth anniversary program Elizabeth Bishop, Louise Bogan, Robert Fitzgerald, Robert Lowell, Allen Tate, and John Hall Wheelock, chancellors of the academy, reading their poems in the Coolidge Auditorium,* May 5, 1969. Lybrary Congress. http://hdl.loc.gov/loc.mbrsrs/poetryarch.96701413

Aventin, Catherine y Fréderic Delrue. 1997. *Amérique du sud: Place Vaucanson*. CRESSON. 28 de junio de 1997. http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/index.php?lvl=categ_see&id=8226

Barrus, Emmanuel (informante). 1982. *Interprétation de la chanson «Mon père avait cinq cent moutons» dans un montage sur les chansons d'amour réalisé par l'enquêteur pour un article sur les chansons populaires en Val Germanasca*. Christian Bromberger, (entrevistador). Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. 26 de abril de 1982. [Documento sonoro]. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=9969&req=11&cid=dff9180a-c4d1-4f88-a03f-b5b5655e4a3b

Ben-Yehoyada, Naor / commanditaire: IDEMEC. 2019. *A sea of scales: Region formation between Sicily and Tunisia since World War II*. Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=13372&req=11&cid=f8458995-932e-4568-8d0b-c3571a71b18c

Bouvier, Jean-Claude (entrevista). 1979. *Une femme lit des lettres en occitan et en vers écrites écrites par des soldats entre août et novembre 1915*. Maison méditerranéenne des sciences de l'homme – Phonothèque. 26 de julio de 1979. [Cassette estéreo] Duración: 0:60:00. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=12949&req=11&cid=746bf73c-e514-4b8d-b6a6-5b8c8aa3a0ac

Breviglieri, Marc y David Goeury (coord. e investigación). 2020. *Résonances Oasiennes.* Grenoble Cresson. [WAVE] Duración: 2:39:00. http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/index.php?lvl=notice_display&id=7813

Comunidad rarámuri. 2018. *Música que acompaña la danza de rarámuris durante la Semana Santa en Norogachi, Chihuahua.* Perla Rodríguez. [MP3] Archivo digital de pueblos originarios de México. http://132.248.242.7:8000/archives/items/07/

Cornillon, Thierry / auteur personne morale : Patrick Vaillant / interprète : Zéphirin Castellon / interprète. 1990. *Polka interprétée au fifre, à l'harmonica et à la mandoline lors d'une séance musicale chez Zéphirin Castellon.* D2478 - plage 1. Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=8764

Dassié, Véronique (coord.). 2018. *Collectes sonores: Le fabuleux destin des archives sonores, pratiques d'une phonothèque de recherche.* Claire Cialone-Grégoire y Hélène Giudicissi, (Voces). Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. [MP3] Duración: 0:20:00. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=14428&req=11&cid=79363600-69c5-4a95-8363-abd3312363d2

Escalle, Emile. 1893. *Interprétation au violon du rigaudon «du Valgaudemar» par Emile Escalle.* Maison Méditerranéenne des Sciences de l'homme - Phonothèque. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=6374

Gérard, Chloé y Anthony Pecqueux. 2015. Du sonore au contexte: Analyse plurielle de deux sites à Grenoble. CRESSON. 2015-06, 2015-07. https://lcv.hypotheses.org/10305

Isnart, Cyril y Jean-François Trubert (investigadores). 2006. *Extrait du discours du sénateur de Tende à l'occasion de la clôture de la fête de sainte Anne 2006 à Granile.* MSH de Niza. Voz: José Balarello / entidad legal autora: AD06 / entidad legal autora: LASMIC. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=9139&req=11&cid=006e5383-2dc5-43b6-932b-29f8c0680126

Laurence, Pierre (entrevistador). 1998. *Histoire de Renard parrain.* Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. 30 de julio de 1998. D823-2 - plage 1. [Audiovisual]. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=12742

Laurence, Pierre (entrevistador). 1996. *Histoires sur le temps des seigneurs.* Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. 11 de diciembre de 1996. [Cassette]. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=12859&req=11&cid=c6eff581-835a-40a3-8ae5-c936f563f59a

Leco, Teresa. 2017. *Receta del atole de leche por la señora Teresa Leco.* Archivo digital de pueblos originarios de México. http://132.248.242.7:8000/archives/items/UNAM-Purepecha01-01_20/

Lumholtz, Carl. 1898. *Carl Lumholtz collection of Huichol cylinder recordings [sound recording]. 1956, 1898. 7 sound discs: Analog; 12 in.manuscripts 1 folder. Local shelving no.: LWO 5111 r360AFS 11017-11023AFC 1956/011.* https://lccn.loc.gov/2015655512

Marchand, Sylvie (entrevistadora). 2013. *Tambores rarámuris.* [.wav] Archivo digital de pueblos originarios de México. http://132.248.101.238:8000/ http://132.248.242.7:8000/archives/items/004_8/

Mckinnon, Timothy, Peter Yanti, Gabriella Hermon Cole y Taylor Bradley. 2016. *A corpus of naturalistic speach from Sarulagun 1983.* Sarolangun Database. The Languaje Archive. [WAVE] Duración: 0:22:17. https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-0022-62DF-1

Musset, Danielle (investigador). 1980. *Quinze recettes traditionnelles de la vallée de la Roya et comment les préparer par une habitante native de Breil-sur-Roya. 1980.* Louise Giordano (informante). Maison méditerranéenne des sciences de l'homme - Phonothèque. [Cassette] Duración: 1:32:00. http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=13022&req=11&cid=-ce23d962-2da9-4d31-a775-35f09ccb715e

Northcote Thomas. 1914. *Recording of Koranko flute.* British Library C51/3076. https://re-entanglements.net/kuranko-flute/

Rémy, Nicolas, Theo Marchal y Jean-Luc Bardyn. 2015. "Jardin assumé: EcoCiudad de Sarriguren, Aire métropolitaine de Pamplona". Centre Documentaire du Cresson. 8 de junio de 2015. [MP3] http://doc.cresson.grenoble.archi.fr/index.php?lvl=notice_display&id=6492

Rodríguez, Perla (investigadora). 2018. *El gas.* Archivo digital de pueblos originarios de México. [Grabación sonora original en WAVE, versión de consulta MP3]. http://132.248.242.7:8000/archives/items/UNAM-Purepecha01-04_14/

Santiago, José. 1900. *Oratoria Fin de Siglo. Orador anarquista por el Sr. Santiago.* [Documento original grabado en cilindro de cera, MP3 versión para el acceso] Duración: 0:01:28. Repositorio Digital de Cataluña. *Fons de cilindres sonors.* Biblioteca de Cataluña. https://mdc.csuc.cat/digital/collection/sonorbc/id/248/rec/13

Tixier, Nicolás, Sandra Fiori, Ida Assefa, Camilo Cifuentes, Jul McOisans, Erwan Naour, Céline Rouchy, Noha Gamal Said, Pascaline Thiollière. 2010. "Bogotá case study: Research 2009-2010". CRESSON. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00993838

Trío Fernández. 2010. *El fandanguito con décima.* Otilio Fernández (violín), Abacum Fernández (jarana huasteca y voz), Ciro Fernández (guitarra sexta), Raúl Hellmer, (grabación). 2010. Musiteca. Fonoteca Nacional. Secretaría de Cultura. http://musiteca.mx/imprescindibles/3/344

Une ancienne bergère évoque quelques légendes de la vallée du Jabron, puis un autre informateur parle de la distillation de la lavande. 1988. Maison méditerranéenne des sciences de l'homme – Phonothèque. Musée-Conservatoire Ethnologique de Haute Provence (Salagon). http://phonotheque.mmsh.huma-num.fr/dyn/portal/index.xhtml?page=alo&aloId=10268&req=11&cid=cf53e775-29ca-4e4d-a8e5-fc339acf097b

Vargas, Zenaida (músico), Thomas Stanford (grabador). 1964. *Huecanías. Nahuas de Morelos.* Fonoteca del INAH. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/musica%3A5

Watts, David. 1979. S. *African birds* 18-36. British Library. [Grabación sonora] Duración: 0:03:43. https://sounds.bl.uk/Environment/Soundscapes/022M-W1CDR0001660-1100V0

ENTREVISTAS

Joffres, Adeline. 2020. Entrevista. [Grabación sonora].

Métais, Julie. 2020. Entrevista. [Grabación sonora].

Muratalla, Benjamín. 2019. Entrevista realizada por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz al doctor y titular de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. [Grabación sonora].

Thomas, Harry. 2020. Entrevista realizada por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz al docente e investigador de la Universidad Libre de Berlín de Alemania. [Grabación sonora].

Valdovinos, Margarita. 2020. Entrevista realizada por Perla Olivia Rodríguez Reséndiz a la doctora e investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México. [Grabación sonora].

DE LA GRABACIÓN EN CAMPO A LA PRESERVACIÓN: buenas prácticas de documentación sonora para centros de investigación. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información/UNAM. La edición consta de 100 ejemplares. Coordinación editorial, Anabel Olivares Chávez; revisión especializada, Angélica Valenzuela; revisión de pruebas, Anabel Olivares Chávez; formación editorial, Oscar Fernando Arcos Casañas. Fue impreso en papel cultural de 90 g en los talleres de Dataprint, Georgia 181, Col Nápoles, Alcaldía Benito Juárez, C. P. 03810, Ciudad de México. Se terminó de imprimir en diciembre 2021.