



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO AUDIOVISUAL
ETNOMUSICOLÓGICO: PROPUESTA DE CATALOGACIÓN
DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

JUAN MANUEL BEJARANO GÓNZALEZ

Realizado bajo la dirección del tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

2018

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO AUDIOVISUAL
ETNOMUSICOLÓGICO: PROPUESTA DE CATALOGACIÓN
DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA**



Universidad de Valladolid

Máster en Música Hispana

**LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARCHIVO AUDIOVISUAL
ETNOMUSICOLÓGICO: PROPUESTA DE CATALOGACIÓN
DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA**

Trabajo Fin de Máster

Presentado para la obtención del Título de Máster en Música Hispana por

JUAN MANUEL BEJARANO GÓNZALEZ

Realizado bajo la dirección del tutor: Dr. D. Enrique Cámara de Landa

Curso académico 2017/2018

El autor

VºBº del tutor

A mis padres

«La película constituye un soporte único
y tal vez el más importante de la documentación
disponible para el etnomusicólogo»

(Hood 1971, 261)

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	21
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	23
ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y METODOLOGÍA.....	34

CAPÍTULO I

LOS ARCHIVOS DE DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

I.1. CONSIDERACIONES GENERALES	39
I.2. TIPOLOGÍAS DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES	46
I.3. ARCHIVOS ETNOMUSICOLÓGICOS.....	49

CAPÍTULO II

ASPECTOS LEGALES Y ÉTICOS EN LA ETNOMUSICOLOGÍA AUDIVISUAL

II.1. LEGISLACIÓN SOBRE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL	63
II.2. PROPIEDAD INTELECTUAL EN LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES	68
II.3. CONSIDERACIONES ÉTICAS.....	73

CAPÍTULO III

FASES Y PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LA CONSTRUCCIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DE MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA

III.1. ADQUISICIÓN.....	96
III.2. TRANSFERENCIA	98
III.3. ALMACENAMIENTO.....	99
III.4. EDICIÓN	102
III.5. CATALOGACIÓN	106
III.6. ACCESO	116
III.7. PERMISOS	117

CAPÍTULO IV

PROPUESTA CATALOGRÁFICA

IV.1. DESCRIPCIÓN DE LA FICHA DE CATALOGACIÓN	123
IV.2. GRABACIONES INDIA (2005/2006)	127
IV.3. GRABACIONES VALLADOLID (2004/2010).....	227
CONCLUSIONES	275
BIBLIOGRAFÍA	283

LISTA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1 - ORGANIZACIÓN DE LA DESCRIPCIÓN DE UN DOCUMENTO. <i>REGLAS DE CATALOGACIÓN IASA</i> , 31.	29
ILUSTRACIÓN 2 - ENTRADA DE CATÁLOGO. <i>FIAF CATALOGUING RULES FOR FILM ARCHIVES</i> , 6.	30
ILUSTRACIÓN 3 - PROCESO DE FORMACIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL ETNOMUSICOLÓGICO. ESQUEMA: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	96
ILUSTRACIÓN 4 - GRABACIONES DE CAMPO DEL VIAJE 2002/2003 EN CINTAS DE VÍDEO VHS. IMÁGENES: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	97
ILUSTRACIÓN 5 - MENSAJES DE ERROR DURANTE EL PROCESO DE TRANSFERENCIA. IMÁGENES: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	98
ILUSTRACIÓN 6 - DISPOSITIVOS DE ALMACENAMIENTO. ESQUEMA: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	102
ILUSTRACIÓN 7 - EDICIÓN DE VÍDEO CON SONY VEGAS. IMAGEN: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	103
ILUSTRACIÓN 8 - PARÁMETROS DE ENTRADA EN SONY VEGAS. IMAGEN: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	104
ILUSTRACIÓN 9 - PARÁMETROS DE SALIDA EN SONY VEGAS. IMÁGENES: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	105

LISTA DE TABLAS

TABLA 1 - CUADRO COMPARATIVO, FÉLIX DEL VALLE GASTAMINZA	41
TABLA 2 - METADATOS DE VÍDEO DEL NATIONAL CULTURAL AUDIOVISUAL ARCHIVES	116
TABLA 3 - MODELO DE FICHA APLICABLE AL CATÁLOGO AUDIOVISUAL ETNOMUSICOLÓGICO. DISEÑO: JUAN MANUEL BEJARANO GONZÁLEZ	125

Agradecimientos

A mis profesores del Máster en Música Hispana por la formación brindada.

A mi tutor, Enrique Cámara de Landa, por su confianza y disposición prestada a lo largo del trabajo. Gracias por todo lo aprendido.

A la Fundación Casa de la India, por abrirme las puertas de este fascinante país.

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS

El objeto de estudio de este trabajo fin de máster viene determinado por un interés personal hacia las tradiciones musicales del mundo, materia ya iniciada en el curso 2016/2017 con el estudio organológico e iconográfico de instrumentos musicales de la América prehispanica y su posterior inventariado en la Casa Museo Colón y el Museo Fundación Cristóbal Gabarrón de Valladolid¹. Sin embargo, la desaparición total de los fondos musicales de la Fundación Cristóbal Gabarrón imposibilitó continuar la labor planteada en el TFG de estudiar y analizar acústicamente dichos instrumentos musicales desde la metodología de la arqueología experimental.

Este hecho obligó a barajar diferentes temáticas que fueran viables y coherentes con mi formación académica e interés musical para la elaboración de un TFM. En este aspecto, la ciudad de Valladolid ofrece un gran número de eventos culturales y actividades formativas relacionadas con la música y artes escénicas de la India gracias a la Fundación Casa de la India, un centro dedicado a la difusión de la cultura y sociedad de la India en España. Esta Fundación fue fruto de una iniciativa propuesta por su actual director, Guillermo Rodríguez y consiguió concretarse en el año 2006 con la creación de una sede bajo el patrocinio compartido por la embajada de este país, la Universidad de Valladolid y el gobierno de la ciudad. Desde entonces, organiza regularmente programas en torno a diversas manifestaciones artísticas tradicionales y contemporáneas de la India, principalmente las relacionadas con música, danza, teatro, literatura, fotografía, cine, vídeo-documentales y artes plásticas.

Bajo esta premisa, durante el curso 2017/2018 solicité realizar las prácticas de máster en dicha institución, con el ánimo de formarme y aprender más acerca de las diversas manifestaciones, sistemas y prácticas musicales de la India. Esta dedicación hacia la música de la India me permitió contactar con el profesor Enrique Cámara de Landa, catedrático de Etnomusicología y profesor del Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, quien me ofreció la oportunidad de trabajar sobre su propio trabajo de campo. De esta forma surgió la necesidad de elaborar un catálogo de las grabaciones y materiales audiovisuales que el propio

¹ Juan Manuel Bejarano González, «Inventario razonado de instrumentos musicales de la América prehispanica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid» (trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2017), http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/28023/1/TFG_F_2017_188.pdf.

etnomusicólogo realizó durante sus viajes de investigación e intercambio académico a varias ciudades de la India (Delhi, Benarés, Calcuta, Bombay, Madrás y Trivandrum, entre otras).

Esta abundante documentación audiovisual comprende desde su primera estancia en India en 2002/2003 y su regreso en 2005/2006, hasta todo el material recopilado en la ciudad de Valladolid desde el año 2004 hasta el 2010. Parte de este material audiovisual fue empleado en la publicación de la colección *Música y Artes Escénicas de la India*, dirigida por Enrique Cámara, y que consta de un total de seis audiovisuales de los cuales uno está dedicado al arte vocal (canto carnático), tres a instrumentos musicales (sitar, mridangam y vina) y los dos restantes a la danza clásica Bharata Natyam y el teatro musical Kathakali.

Así pues, se investiga una colección de grabaciones audiovisuales de campo de gran valor etnomusicológico al presentar un conjunto heterogéneo pero representativo de la música y artes escénicas de la India. Sobre tales antecedentes, el presente trabajo pretende alcanzar los siguientes propósitos:

Como objetivo principal: Elaborar un catálogo de grabaciones de campo sobre música y artes escénicas de la India, basándome para ello en los sistemas de catalogación internacionales, para su posterior incorporación y puesta en uso en el fondo audiovisual del Aula de Música de la Universidad de Valladolid y la Fundación Casa de la India.

Para lograrlo, los objetivos secundarios se han concretado en:

1. Estudiar la importancia de la etnomusicología audiovisual y el potencial de los archivos audiovisuales etnomusicológicos, así como su impacto en las sociedades actuales.
2. Examinar las problemáticas relativas a la ética y los derechos de autor que se generan entre la investigación etnomusicológica, los archivos audiovisuales y las comunidades locales en torno a la música tradicional.
3. Proponer una metodología aplicable a la construcción de un archivo audiovisual de carácter etnomusicológico local y analizar los problemas existentes en la formación del mismo.

Todo ello entendido como una primera aproximación capaz de suscitar otras posibles líneas de estudio que puedan servir para futuras investigaciones.

Este TFM se relaciona de forma directa con diversas asignaturas cursadas durante el máster universitario en Música Hispana de la Universidad de Valladolid. Corresponden a las asignaturas de «Catalogación y documentación musical», «Culturas musicales e identidades» y «Metodología de la investigación musical».

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los materiales bibliográficos empleados para este trabajo fin de máster pueden dividirse en tres niveles. En primer lugar, aquellas publicaciones científicas de carácter etnomusicológico referente a la etnomusicología visual. En segundo lugar, publicaciones que me han servido para elaborar las operaciones procedimentales en la descripción y la catalogación de los fondos audiovisuales. En último lugar, textos que tratan la problemática relativa a los derechos de autor, la investigación etnomusicológica y la música tradicional en comunidades locales.

En lo que concierne al primero, *The Ethnomusicologist* (1971) marcó el punto de inicio al ser el primer ensayo en considerar la importancia de una metodología basada en la documentación cinematográfica. El etnomusicólogo estadounidense Mantle Hood, plantea cuestiones relativas a la utilización de la cámara como herramienta de investigación etnomusicológica para la documentación de los aspectos contextuales de la experiencia musical, así como los problemas teóricos y metodológicos en torno a la filmación de la música. De este modo, Hood enumera una lista que denomina las *nine violations of the muses*, en la que señala una serie de deficiencias que advierte tras el estudio de un número de documentales procedentes del archivo del Institute of Ethnomusicology de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA)²:

1. Cortar los detalles de los movimientos del músico o el danzante por el camarógrafo.
2. Descontextualización de la *performance* musical.

² Mantle Hood, *The Ethnomusicologist* (Nueva York: McGraw-Hill, 1971), 208-209.

3. Introducción de elementos coreográficos no relacionados con la danza original.
4. Cortes arbitrarios de filmación de música y danza o adición de bandas sonoras interrelacionadas con las imágenes.
5. Exceso de inmovilidad o estatismo en la filmación.
6. Sobreabundancia de comentarios con respecto a la música.
7. Falta de explotación total del potencial dinámico del rodaje cinematográfico.
8. Elección inadecuada de los temas al ser considerados erróneamente como representantes de una tradición cultural.
9. Desequilibrio entre las pretensiones artísticas del realizador y las necesidades de documentación del etnomusicólogo.

Los estudios posteriores exploraron las aproximaciones teóricas y metodológicas, así como la relación de la etnomusicología con la antropología visual. En el artículo «Ethnomusicology and Visual Communication» (1976), Steven Feld trató de demostrar que el lenguaje fílmico puede aportar potenciales innovaciones en el trabajo etnomusicológico. En 1985, Simha Arom puso de manifiesto en el ensayo «Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique Centrale. Structure et méthodologie», el uso del medio cinematográfico como una herramienta analítica imprescindible para la transcripción y análisis de las formas polifónicas instrumentales africanas.

Algunos de los mayores exponentes de la etnomusicología visual como Gerhard Kubik, Oskar Elscheck, Arthur Simon, Hugo Zemp o John Baily, se reunieron con motivo del 7º Coloquio del ICTM «Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicological Research» celebrado en la ciudad de Bratislava en 1988, para debatir sobre el uso del cine y el vídeo con fines académicos, a fin de analizar lo que se había hecho hasta entonces³.

Hugo Zemp, exploró las cuestiones relacionadas con el análisis etnomusicológico y la ética del rodaje de las culturas musicales en los ensayos «Filming Voice Technique: The Making of «The Song of Harmonics» (1989a), «Come visualizzare le strutture musicali mediante l'animazione. La realizzazione del film 'Head Voice, Chest Voice'»

³ John Baily, «ICTM Colloquium on Film and Video», *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 193, <http://www.jstor.org/stable/768173>.

(1989b), «Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking» (1990a) y «Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film ‘Head Voice, Chest Voice’» (1990b). Por otra parte, Jeff Titon y Barry Dornfeld abordaron en 1992 la problemática de la representación y la autoridad en la producción y recepción de la película etnomusicológica en los ensayos «Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production», y «Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Reception».

Al año siguiente, la revista *World of Music* dedicó un número monográfico a la etnomusicología visual, *Film and Video in Ethnomusicology*. Entre los diversos artículos que contiene, cabe destacar el de John Baily, «Filmmaking as Musical Ethnography» (1989), en el que se discute temas relacionados con los métodos de filmación de la música, como el «NFTS ethnographic film style», y se recalca la importancia de la grabación como método efectivo para mostrar elementos contextuales y etnográficos de la *performance* musical.

La etnomusicología visual fue un campo poco abordado en los ensayos etnomusicológicos sobre la metodología de investigación y es tratada de forma sucinta en los manuales *Field Manual for Ethnomusicology*, de Marcia Herndon y Norma McLeod (1983); *Ethnomusicology: An Introduction*, de Helen Myers (1992); y *Etnomusicología*, de Enrique Cámara (2003). Sin embargo, en la última década han sido publicados dos importantes ensayos monográficos dedicados a la etnomusicología visual, *Vedere la musica. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*, de Giorgio Adamo (2010) y *Filmare la musica. Il documentario e l’etnomusicologia visiva*, de Leonardo D’Amico (2012). El primero explora las problemáticas entre sonido e imagen en la experiencia musical, el uso de la documentación audiovisual como medio para la enseñanza de la etnomusicología, el uso de la cámara de vídeo como herramienta de investigación y las cuestiones teóricas y metodológicas sobre la documentación audiovisual en etnomusicología.

Por su parte, Leonardo D’Amico –el cual ya había presentado previamente en 2012 una tesis doctoral dedicada al documental etnomusical y etnomusicológico «Il documentario etnomusicale ed etnomusicologico come rappresentazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale»– trató de llevar a cabo una reflexión sobre la comunicación visual en la etnomusicología. Según D’Amico, el enfoque visual es esencial para conocer de manera más completa y profunda los fenómenos musicales, y de

forma más general, los humanos y culturales. La música es un comportamiento humano, un hecho cultural que incluye no solo producción de sonido, sino también un conjunto de comportamientos cinéticos y proxémicos –gestos, danza, mímica, etc.–, y elementos textuales (musicales) y contextuales (extramusicales) que no pueden ser registrados de forma escrita ni mediante una grabadora de audio.

En 2016, se publicó el libro de actas *Ethnomusicology and Audiovisual Communication. Selected Papers from the MusiCam 2014 Symposium*, basado en las presentaciones del simposio MusiCam 2014⁴. La especialidad de Etnomusicología de la Sección de Historia y Ciencias de la Música de la Universidad de Valladolid, ha prestado una especial atención al uso del medio audiovisual con fines documentales, analíticos y educativos. Para dar cabida a los diferentes trabajos de investigación fue creado el proyecto *MusiCam*, con el objetivo de proporcionar un espacio académico para reflexionar sobre el uso de los medios audiovisuales como herramienta en la investigación etnomusicológica y en el que han participado figuras relevantes de la etnomusicología europea como Bernard Lortat-Jacob, Rubén López Cano, Ignazio Macchiarella y Leonardo D’Amico, entre otros. Durante la celebración de la IV edición, los participantes decidieron organizar un Congreso Internacional que sirviera como trampolín para la creación de un grupo de estudio dedicado a la etnomusicología audiovisual en el marco del International Council for Traditional Music (ICTM)⁵. Este libro fue el resultado de aquel encuentro internacional celebrado entre el 5 y el 7 de noviembre de 2014, y se articula en catorce artículos organizados en seis categorías temáticas:

1. Theory and Methodology (Nico Staiti, Charlotte Vignau, Fulvia Caruso)
2. Ethics and Representation (Terada Yoshitaka, Matías Isolabella)
3. Analysis (Giorgio Adamo, María Eugenia Domínguez, Daniel Vilela and João Egashira)
4. Education (Enrique Cámara de Landa, Nick Poulakis)
5. Fieldwork Footage (Claudio Mercado, Rui Oliveira)
6. TV Documentaries (Leonardo D’Amico, Raúl Romero)

⁴ Enrique Cámara de Landa, Matías Isolabella, Leonardo D’Amico y Terada Yoshitaka, eds., *Ethnomusicology and Audiovisual Communication* (Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2016).

⁵ Matías Isolabella, «MusiCam 2014. International Conference on Visual Ethnomusicology», *Cuadernos de ETNOMusicología* n.º 5 (primavera de 2015): 2, <https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/1-musicam.pdf>.

Por su parte, el ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology celebró en 2016 su primer simposio en la capital eslovena, Liubliana, y en 2018 el segundo, en Lisboa. El grupo se creó con el propósito de estudiar el potencial de los medios audiovisuales en una amplia gama de actividades etnomusicológicas como la investigación, la ética y la metodología, la preservación y la difusión⁶.

En el ámbito de la bibliografía relativa a la catalogación de medios audiovisuales hay que reconocer que el número de publicaciones es significativamente menor que la existente sobre la cultura escrita. La publicación de Mercedes Caridad Sebastián, Tony Hernández Pérez, David Rodríguez Mateos y Belén Pérez Lorenzo, *Documentación audiovisual. Nuevas tendencias en el entorno digital* (2011), constituye un manual de aproximación al tema, donde se aborda la historia de la documentación y los medios audiovisuales, los problemas de acceso y conservación de la documentación digital, la preservación y digitalización, la problemática de la migración de archivos audiovisuales, los estándares sobre metadatos, las fuentes para la producción audiovisual, etc. Sin embargo, escasean las referencias específicas sobre documentación audiovisual de grabaciones de campo, en lo que concierne a su gestión, documentación, catalogación, preservación, difusión, ética aspectos legales y derechos de autor en los archivos etnomusicológicos.

Las organizaciones profesionales como la IASA, la FIAF y la IFLA, han establecido reglamentos de catalogación que pueden ser útiles para estos materiales. En primer lugar, es necesario mencionar las *Reglas de Catalogación IASA* (2005), un manual dirigido a los registros bibliográficos de archivos sonoros y audiovisuales en general. La Asociación Internacional de Archivos Sonoros y Audiovisuales (IASA), es una asociación internacional no gubernamental fundada en 1969, que mantiene relaciones operacionales con UNESCO. Con más de 400 miembros dedicados a diferentes materiales y áreas de catalogación de archivos audiovisuales, la asociación cuenta con los siguientes objetivos:

⁶ «ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology», *International Council for Traditional Music* (web), <https://ictmusic.org/group/audiovisual-ethnomusicology>.

apoyar el intercambio de información profesional y fomentar la cooperación internacional entre archivos audiovisuales en todos los campos, especialmente en las áreas de: adquisición y canje, documentación, acceso y explotación, derechos de propiedad intelectual, conservación y preservación⁷.

Estas normativas establecen requisitos para la descripción, identificación y catalogación de los audiovisuales, y proponen opciones y alternativas para ayudar a los archivos a decidir la manera más adecuada para la catalogación de sus colecciones. Las *Reglas de Catalogación de IASA* se han redactado para armonizarlas con las *Anglo-American Cataloguing Rules* (2nd ed.), y las *International Standard Book Description (NBM)*, y para que se puedan utilizar con MARC u otros formatos catalográficos⁸. Sin embargo, el manual hace poco hincapié en detallar normativas y recomendaciones específicas sobre grabaciones de campo de tipo etnográfico o etnomusicológico.

Las líneas generales de los elementos de la descripción son:

1. Área de título y mención de responsabilidad
2. Área de edición, tirada, etc.
3. Área de publicación, producción, distribución, emisión, etc. y fecha(s) de creación
4. Área de derechos de propiedad intelectual
5. Área de descripción física
6. Área de serie
7. Área de notas
8. Área de números y de las condiciones de adquisición

⁷ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA: manual para la descripción de registros sonoros y documentos audiovisuales relacionados*, trad. por María Gallego Cuadrado (Madrid: ANABAD, 2005), 4.

⁸ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 7.

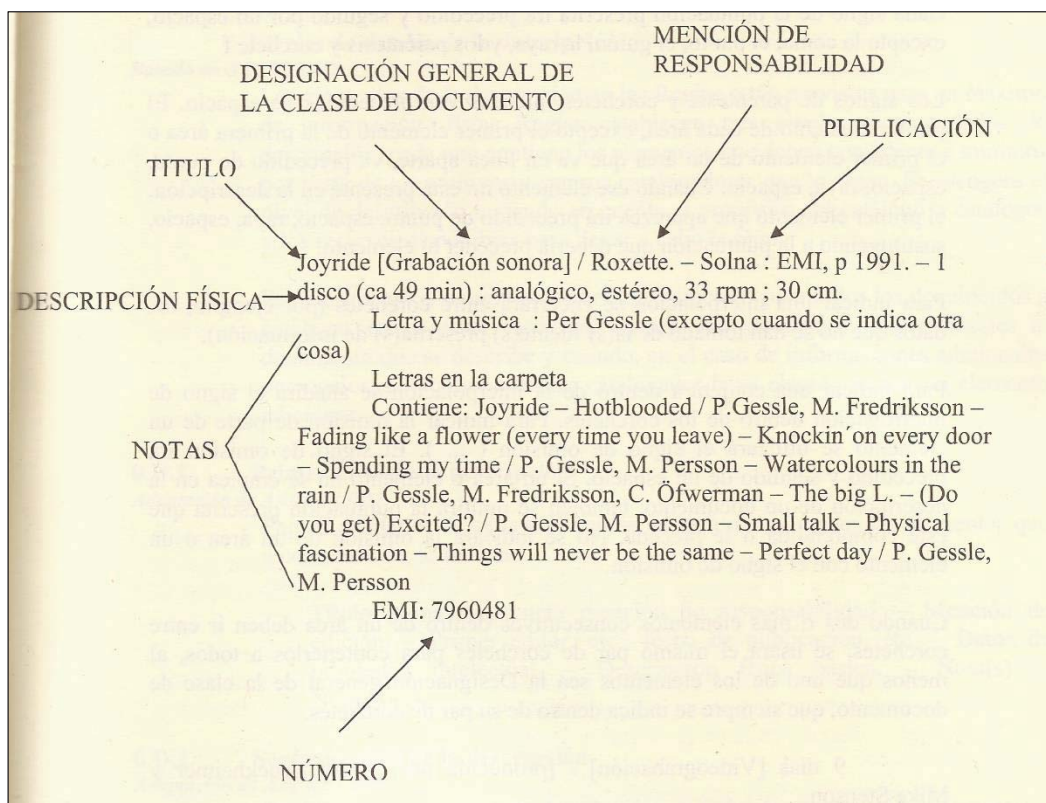


Ilustración 1 - Organización de la descripción de un documento. *Reglas de Catalogación IASA*, 31.

El Comité Técnico de la IASA, en su labor por la preservación audiovisual a largo plazo, codificó en 2006 un estándar conocido como IASA-TC 03, *La salvaguarda del patrimonio sonoro: ética, principios y estrategia de preservación*. Tras la codificación del principio, la IASA-TC 04 publicó en 2004, *Producción y preservación de objetos digitales de audio*. Su segunda edición de 2009, amplió y revisó los capítulos «Metadatos» (capítulo 3) y «Extracción de señal de soportes originales» (capítulo 5), la cual ha incorporado la sección 5.7, «Tecnologías de grabación de campo y propuestas de archivo», sobre cómo realizar una grabación de sonido de campo y cómo almacenarlo durante un largo periodo de tiempo. También se han incorporado otros capítulos nuevos como «Colaboraciones, planificación de proyectos y recursos» (capítulo 9) y «Formatos de destino y sistemas para la preservación».

En 2014, fue publicada la última edición hasta la fecha de la IASA-TC 05, *Manejo y almacenamiento de soportes de audio y vídeo*, enfocado en medidas para optimizar la preservación de la integridad física y química de los soportes de audio y vídeo. Se espera para este año 2018 la publicación del IASA-TC 06, *Producción y preservación de objetos digitales de vídeo*. Todas estas publicaciones no son un catálogo estricto de normas, sino

más bien recomendaciones que proporcionan al archivista una base para tomar decisiones en función de sus medios, instalaciones, personal, condiciones climáticas y situación financiera⁹.

En lo referente a catalogación de imágenes en movimiento de carácter específicamente cinematográfico, hay que destacar la publicación *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*, cuyo objetivo es ayudar en el intercambio y la comunicación internacional de datos bibliográficos para documentos de imágenes en movimiento que se encuentran en archivos de todo el mundo. Los principios de organización que se encuentran en las Reglas de catalogación de la FIAF difieren en varios aspectos de los principios de catalogación bibliotecaria codificados en ISBD (NBM)¹⁰. El manual incluye reglas de catalogación aplicables a películas comerciales, series, documentales, cortos, noticias de televisión, cortos animados, programas, películas caseras, mudas, experimentales, educativas, etc. Sin embargo, no incluyen ninguna consideración relativa a grabaciones de campo de carácter etnográfico o etnomusicológico.

TITLE	STATEMENTS OF RESPONSIBILITY
PRODUCTION, DISTRIBUTION, ETC. COPYRIGHT	The PRINCESS' NECKLACE / director, Floyd France ; story, Clare Freeman Alger ; scenarist, E. Clement D'Art. – US : Thomas A. Edison, Inc. [producer], 1917 ; US : K.E.S.E. [distributor], 1917. – (c) : US : Thomas A. Edison, Inc. 31Aug17; LP11335.
PHYSICAL DESCRIPTION SERIES	Viewing print: 4 reels of 4 (1498 ft.) : 16 mm.: S., b&w, si. / USW FLA 1742-1745. Duplicate negative: 4 reels of 4 (1498 ft.) ; 16mm. : S., b&w, si. / USW FRA 4336-4339. Archival positive: 4 reels of 4 (1498 ft.) ; 16mm. : S., b&w, si. / USW FRA 4340-4343. (CONQUEST PROGRAM ; NO. 8)
NOTES	<u>Cast:</u> William Calhoun, Kathleen Townsend, Wallace MacDonald, Susan Mitchell, Dorothy Graham, Roy Adams. <u>Summary:</u> A fairy tale in which a stranger comes to Happyland in order to learn the master secret of happiness, and, while there, manages to retrieve the princess's necklace from the wicked dwarfs who had stolen it. The stranger who reveals himself later as the king of Roseland, learns that the real secret of happiness is making others happy, and he and the princess are wed. <u>References:</u> <i>Moving Picture World</i> , v. 33.2, p. 1583; <i>Motion Picture News</i> , v. 1 .2, p. 2389.

Ilustración 2 - Entrada de catálogo. *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*, 6.

⁹ «Contenido, organización, bibliografía y citas», *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (web), <https://www.iasa-web.org/tc05-es/14-contenido-organizacion-bibliografia-y-citas>.

¹⁰ Harriet W. Harrison, ed., *The FIAF Cataloguing Rules For Film Archives* (München: K.G. Saur Verlag, 1991), ix-xi.

La International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), publicó en 2004 «Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones», que pretende ser un conjunto básico de directrices destinadas a los materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras instituciones apropiadas¹¹. En este documento se tratan cuestiones relacionadas con sonido, imágenes fijas y en movimiento, documentos y servicios multimedia, desarrollo de colecciones, catalogación, acceso bibliográfico, archivo y almacenamiento, digitalización y preservación, derechos de autor y concesión de licencias, entre otros.

El proyecto *Multimedia Collection Management* –Multi.Co.M–, promovido por el consorcio *BAICR Sistema Cultura* como parte del programa europeo Leonardo da Vinci, ha llevado a cabo iniciativas para la formación de profesionales en el sector de la documentación audiovisual y multimedia. El proyecto incluye la participación de instituciones de cuatro países europeos: en Italia BAICR Sistema Cultura, OPIB Osservatorio dei programmi internazionali per le biblioteche, Discoteca di Stato/Museo dell’Audiovisivo, SLC-CGIL Confederazione Generale Italiana del Lavoro y Amitié; en Alemania, FIM NeuesLernen; en Francia, Institut National de l’Audiovisuel y Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée; y en España, el Departamento de Musicología de la Universidad de Valladolid. El proyecto está dirigido a investigadores, profesionales vinculados con fonotecas, mediatecas y bibliotecas, operadores culturales que no cuenten con adecuada formación técnica o de gestión y estudiantes. Todo ello se tradujo en un prototipo de aprendizaje *e-learning* a distancia dividido en tres módulos, que integra temáticas a menudo tratadas desde diferentes campos y especialidades¹²:

¹¹ Bruce Royan y Monika Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones», *IFLA Professional Reports* n.º 84 (2004): 1, <https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/84.pdf>.

¹² Enrique Cámara de Landa, «Etnomusicología y propiedad intelectual: Algunos comentarios y preguntas». En *Experiència musical, cultura global*, ed. por Jaume Ayats y Gianni Ginesi (Consell de Mallorca-Departament de Cultura i Patrimoni, 2008), 375-376.

Madel Crasta y Lucio D’Amelia, «La valorizzazione degli archivi della memoria. Il progetto europeo Multimedia Collection Management (Multi.Co.M.)», *Digitalia, Rivista del digitale nei beni culturali* n.º 2 (2008): 63-68, <http://digitalia.sbn.it/article/view/282>.

Módulo 1: Gestión de colecciones

1. Historia de los documentos audiovisuales.
2. Catalogación.
3. Derechos de propiedad intelectual, gestión de derechos y otros aspectos legales.
4. Digitalización y colección digital.

Módulo 2: Conservación y restauración

5. Introducción.
6. Almacenamiento y restauración del soporte sonoro.
7. Introducción a la *Guía para la conservación de los audiovisuales* (editado por el proyecto PrestoSpace).

Módulo 3: Valoración y difusión

8. Organización y desarrollo de servicios para usuarios.

En cuanto a los textos que tratan los derechos de autor, los códigos deontológicos y la ética aplicada a los archivos audiovisuales, conviene señalar la documentación producida por organizaciones como la Unesco, a destacar, *A Philosophy of Audiovisual Archiving* (1998) y *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles* (2004) de Ray Edmondson; y la WIPO/OMPI. Las organizaciones profesionales de archivistas y bibliotecarios también han publicado documentos y artículos relacionados con los códigos de ética en sus revistas, como, por ejemplo, el de Grace Koch, «Negotiating the Maze: Ethical Issues for Audiovisual Archivists», publicado en el *IASA Journal* 26 (2005). En España, hay que destacar *El copyright en cuestión* (2010), editado por la Universidad de Deusto en colaboración con la Biblioteca Nacional de España, donde se analiza la visión jurídica sobre la propiedad intelectual y el papel de las bibliotecas, instituciones e industrias ante la propiedad intelectual y las nuevas tecnologías digitales.

Desde el ámbito etnomusicológico, la labor de Anthony Seeger ha sido una referencia durante los últimos 25 años en materia de archivos audiovisuales de carácter etnomusicológico, ética y propiedad intelectual. Fue además el responsable de los Archivos de Música Tradicional de la Universidad de Indiana y gestor de la compañía discográfica Folkways, lo que le permitió conocer de primera mano la realidad de los

archivos y la problemática de los derechos de autor. Según Seeger, «empecé a escribir sobre los archivos, porque hay muy poco escrito sobre el tema, los archiveros no escriben, son muy buenos haciendo el trabajo de preservación, pero no lo documentan por escrito»¹³.

Entre sus artículos, cabe destacar, «Ethnomusicological and Folk Archives» (1986d); «The Collection, Preservation, and Archiving of Field Recorded Materials» (1987); «Ethnomusicology and Music Law» (1992); «Archives as Part of Community Traditions» (2002); *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century* (2004); «Looking to the Past and Creating the Future: The Functions and Ethics of Audiovisual Archives in the 21st Century» (2010); «Who Should Control Which Rights to Music?» (2012) y «The Contributions of Reconfigured Audiovisual Archives to Sustaining Traditions» (2015). Estos escritos enfatizan la falta de atención prestada por los etnomusicólogos en materia de propiedad intelectual, de hecho, ya que muy pocos conocen acerca de los derechos de autor en los lugares donde investigan. Estas leyes son injustas para muchas comunidades locales al tratarse de expresiones creativas colectivas y de carácter oral. Por ello, Seeger reitera que los etnomusicólogos deben implicarse activamente en las discusiones y el debate legislativo, para actuar a favor de las comunidades locales y no dejarlo en manos de intereses corporativos y empresariales¹⁴.

El artículo de Seeger, «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property», fue publicado en el vol. 28 del *Yearbook for Traditional Music* (1996), el cual trató cuestiones de derechos de autor, ética y responsabilidad del etnomusicólogo en «Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis» por Steven Feld; los derechos de autor y el mercado de grabaciones en «The/An Ethnomusicologist and the Record Business» por Hugo Zemp; y aspectos legales del *copyright* en música indígenas en «Indigenous Music and Law: An Analysis of National and International Legislation» por Sherylle Mills.

¹³ Francisco Cruces y Silvia Martínez, «Conversación con Anthony Seeger», *ETNO. Revista de música y cultura* 3 (primavera de 2011): 23, <https://www.sibetrans.com/public/docs/etno-3-primavera-2011.pdf>.

¹⁴ Anthony Seeger, «Who Should Control Which Rights to Music». En *Current Issues in Music Research. Copyright, Power and Transnational Music Processes*, ed. por Susana Moreno Fernández, Salwa E. Castelo-Branco, Pedro Roxo, Iván Iglesias (Lisboa: Edições Colibri, 2012), 28-29.

Por último, mencionar el vol. 32, n.º 4 del *Boletín de derecho de autor*, publicado por la Unesco en 1998, «¿Por una protección jurídica del folclore?», que incluye artículos que tratan temas relacionados con la preservación y protección jurídica de las expresiones del folclore, así como derechos de propiedad intelectual, ley y arte en las poblaciones indígenas; y la publicación de Shubha Chaudhuri para la WIPO/OMPI, *Intellectual Property Management in an Ethnomusicology Archive. An Empirical View from India*¹⁵, cuya metodología se basa en una encuesta que pretende determinar cuáles son los problemas que enfrentan los archivos y museos en India en relación con la gestión de la propiedad intelectual durante la documentación, digitalización y difusión del patrimonio cultural inmaterial. Además, presenta como caso de estudio la gestión de la propiedad intelectual en los Archives and Research Centre for Ethnomusicology of the American Institute of Indian Studies (ARCE).

ESTRUCTURA DEL TRABAJO Y METODOLOGÍA

La organización de este TFM está distribuida en cuatro capítulos y ha sido planteada como un trabajo panorámico de corte deductivo ya que se basa en un proceso discursivo y descendente que se desarrolla desde lo general hasta lo particular. Así pues, la introducción trata de justificar y enunciar el objeto de estudio, para a continuación conocer el estado de la cuestión y proponer una metodología de trabajo aplicable al archivo audiovisual propuesto. El primer capítulo «Los archivos de documentación audiovisual» pretende estudiar el papel de los archivos audiovisuales y su importancia en la sociedad, así como los diferentes modelos, tipos e intereses institucionales, con especial atención a la especialización etnomusicológica.

Puesto que los archivos etnomusicológicos audiovisuales son aún un campo muy poco estudiado y considerado por parte de las instituciones archivísticas y la etnomusicología, ha sido también necesario abordar temáticas relacionadas, como las cuestiones de éticas y de derechos de autor. El segundo capítulo «Aspectos legales y éticos en la etnomusicología audiovisual» trata de explorar la problemática existente en las relaciones entre la investigación etnomusicológica, las leyes de *copyright* y las

¹⁵ Shubha Chaudhuri, *Intellectual Property Management in an Ethnomusicology Archive. An Empirical View from India* (WIPO, 2009).

comunidades locales que crean música tradicional. Para ello, se analizan distintas legislaciones sobre derechos de propiedad intelectual, así como su aplicación en los diferentes archivos audiovisuales, para finalmente estudiar los tipos de legislación que son aplicados actualmente en diversas comunidades en cuanto a la protección de su música tradicional. También se abordarán las consideraciones éticas propuestas por los etnomusicólogos y los archivos audiovisuales, y las recomendaciones de organizaciones internacionales para la protección, preservación y difusión de los materiales audiovisuales y las grabaciones de campo.

Para la realización del catálogo audiovisual de este trabajo, ha sido necesaria la consulta de diferentes normativas, estándares, bases de datos y proyectos de catalogación audiovisual tanto de carácter nacional como internacional, con el fin de establecer criterios aplicables a la colección de documentos audiovisuales de música y artes escénicas de la India. Si bien es cierto que existen organismos e instituciones internacionales especializados en la protección y catalogación de los documentos audiovisuales, actualmente no existe ningún estándar ni normativa específica en la catalogación y gestión de las grabaciones de campo. Más bien, cada institución tiene libertad de adoptar los criterios según las necesidades y características de sus colecciones. Ante una evidente falta de sistematización, fue necesario diseñar un plan de trabajo que contemplase diferentes etapas y que diera como resultado la constitución de un archivo audiovisual etnomusicológico de acceso limitado. En cada fase, se plantea discutir y problematizar cada proceso de forma independiente, para tratar de discernir las opciones más convenientes a aplicar de acuerdo a las posibilidades técnicas y económicas del archivo. Todo ello se aborda en el capítulo tres «Fases y problemáticas en torno a la construcción del archivo audiovisual de música y artes escénicas de la India».

Por último, el capítulo cuatro «Propuesta catalográfica», trata de describir los campos de información que conforman la base de datos y presentar las grabaciones audiovisuales de campo organizadas a su vez en dos subsecciones que corresponden a las grabaciones realizadas en India durante el 2005/2006 y las realizadas en Valladolid entre 2004 y 2010. Para cerrar, las páginas finales están dedicadas a las conclusiones y la bibliografía empleada.

I. LOS ARCHIVOS DE DOCUMENTACIÓN AUDIOVISUAL

I.1. CONSIDERACIONES GENERALES

El título que hace referencia al presente Trabajo Fin de Máster se refiere a la profesión relacionada con los archivos audiovisuales. En primer lugar, el sustantivo *archivo* cuya etimología es de procedencia latina *archīvum*, que significa «edificio público» y «registro», empezó a utilizarse para darle un contenido similar al actual, según la RAE, «conjunto ordenado de documentos que una persona, sociedad, institución, etc., produce en el ejercicio de sus funciones o actividades». A su vez, esta palabra proviene de la voz griega *archeîon*, que hacía referencia al lugar donde se redactaban y conservaban los documentos e igualmente a la magistratura que se encargaba de ello¹⁶. Así pues, el actual término presenta diversas connotaciones¹⁷:

1. Edificio o parte de edificio donde se guardan ordenadamente registros públicos o documentos históricos (un depósito).
2. Organismo u organización encargado de recopilar y almacenar los documentos.
3. Un recipiente o espacio en el que se guardan documentos materiales, como por ejemplo un archivador o una caja.
4. Los propios registros o documentos en la medida en que se los supone exentos de actualidad, pudiendo guardar relación con las actividades, los derechos o las alegaciones de una persona, una familia, una empresa, una nación u otra entidad.
5. Conjunto de datos almacenados en la memoria de una computadora que puede manejarse con una instrucción única.

El campo de los archivos audiovisuales abarca todos los aspectos relacionados con la custodia, gestión, recuperación, conservación y acceso de los documentos audiovisuales, la administración de los lugares en que éstos se depositan y las organizaciones encargadas con el desempeño de estas funciones¹⁸. Además, se diferencia de otras profesiones relacionadas con la recopilación o la protección de documentos y datos como son las bibliotecas y los museos. Las bibliotecas, cuyo término proviene del

¹⁶ Idelfonso Fernández, «Tabularivm: el archivo en época romana», *Anales de documentación* n.º 6 (2003): 60, <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/2041>.

¹⁷ Ray Edmondson, *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales* (Paris: UNESCO, 2004), 17.

¹⁸ Edmondson, *Filosofía y principios*, 18.

latín *bibliothēca*, y este del griego *bibliothékē*, que significa «caja o lugar en que se guarda libros», y son lugares dedicados al estudio o consulta de material publicado en diversos formatos. En cambio, los museos, cuya etimología proviene del latín *musēum*, y este a su vez del griego *mouseîon*. que significa «lugar consagrado a las musas», «edificio dedicado al estudio», son lugares destinados más bien a la custodia, el estudio y la exposición de objetos de valor histórico, científico o artístico. Pese a sus diferencias semánticas, los tres términos comparten su vinculación con profesiones, normas y valores de ámbito mundial y con las ideas de custodia, responsabilidad y continuidad culturales¹⁹. La siguiente tabla resume las particularidades de cada entidad²⁰:

	ARCHIVOS AUDIOVISUALES	ARCHIVOS GENERALES	BIBLIOTECAS	MUSEOS
¿Qué conservan?	Soportes de imagen y sonido, documentos asociados y artefactos	Documentos seleccionados inactivos: cualquier formato, gen. únicos e inéditos	Materiales publicados en cualquier formato	Objetos, artefactos, documentos asociados
¿Cómo ordenan los materiales?	Sistema impuesto compatible con el formato, condición y status	Orden establecido y utilizado por los creadores	Sistema impuesto de clasificación	Sistema impuesto compatible con la naturaleza y condición de los materiales
¿Quién tiene acceso?	Depende de la política, disponibilidad de copia, <i>copyrights</i> y contratos	Depende de la política y de la legislación, o de las condiciones donante/depositario	Depende de la política, público general o comunidad definida	Depende de la política, público general o comunidad definida
¿Cómo se busca?	Catálogos, inventarios, consulta	Guías de búsqueda, inventarios, índices	Catálogos, estanterías, consulta	Exposiciones, consulta
¿Desde dónde se accede?	Depende de la política, medios y tecnología. En sala o a distancia	En el sitio de la institución, bajo supervisión	En la propia biblioteca o a distancia (catálogos)	En áreas de exhibición

¹⁹ Edmondson, *Filosofía y principios*, 18.

²⁰ Félix del Valle Gastaminza, «Documentación Audiovisual», *Universidad Complutense Madrid* (web), <http://webs.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema12b.htm>.

¿Cuál es su objetivo?	Preservación y acceso al patrimonio audiovisual	Protección de los archivos y de sus valores probatorio e informativo	Preservación y/o acceso a los materiales y la información	Preservación y acceso a las obras de arte e información
¿Por qué se visitan?	Investigación, educación, diversión, negocios	Prueba de acciones y transacciones, investigación, afición	Información, educación, diversión	Información, educación, diversión
¿Quién se ocupa de los materiales?	Documentalistas audiovisuales	Archiveros	Bibliotecarios	Conservadores de museos

Tabla 1 - Cuadro comparativo, Félix del Valle Gastaminza.

En lo relativo al adjetivo *audiovisual* –«que se refiere conjuntamente al oído y a la vista, o los emplea a la vez»–, se emplea como término único en cuanto abarca por igual las imágenes en movimiento y los sonidos grabados de todo tipo²¹. Por tanto, los documentos audiovisuales –entiéndase *documento* como todo aquel testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información– son obras que comprenden imágenes reproductibles y/o sonidos incorporados a un soporte, cuya grabación, transmisión, percepción y comprensión requiere generalmente de algún equipo tecnológico; cuyo contenido visual y/o sonoro tiene una duración lineal; y cuyo propósito es la comunicación de ese contenido²².

La documentación en general y específicamente la audiovisual no debe ser considerada únicamente desde la perspectiva de los tratamientos para el almacenamiento y recuperación de la información, sino que debe ser vista como una de las grandes fuentes para el conocimiento al integrar imágenes, sonidos y escritura. La documentación audiovisual tiene un fin en sí mismo pues supone la preservación de la historia y la cultura de una sociedad y presta un servicio actual a la sociedad en general, las empresas e instituciones productoras y a los investigadores de diferentes campos en particular²³.

²¹ Edmondson, *Filosofía y principios*, 19.

²² Universidad Complutense Madrid (web), <http://webs.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema12b.htm>.

²³ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 9-10.

El patrimonio audiovisual abarca un amplio espectro de material e información en el que puede incluir grabaciones sonoras, radiofónicas, cinematográficas, de televisión, en vídeo y otras producciones que incluyen imágenes en movimiento y/o grabaciones sonoras, estén o no destinadas a la difusión pública; los objetos, materiales, obras y elementos inmateriales relacionados con los medios audiovisuales, desde los puntos de vista técnico, industrial, cultural, histórico u otro; materiales relacionados con las industrias cinematográfica, radiotelevisiva y de grabación, como las publicaciones, los guiones, las fotografías, los carteles, los materiales publicitarios, los manuscritos y creaciones diversas entre las que se cuentan los vestuarios y los equipos técnicos; y conceptos como la perpetuación de técnicas y entornos caídos en desuso asociados con la reproducción y presentación de esos medios²⁴.

Hoy no se ponen en duda la importancia y el valor cultural y patrimonial que representan los documentos audiovisuales; sin embargo, no siempre fueron considerados soportes válidos para la transmisión de la cultura como lo era el papel. Además, muchas instituciones del pasado no sabían cómo lidiar con los problemas emergentes de almacenamiento, conservación, reproducción y complejidad en la gestión de los derechos de propiedad intelectual, con los costes que ello ocasionaba²⁵. A comienzos del siglo XX, las grabaciones sonoras y las películas se difundieron rápidamente debido a su explotación como medio de entretenimiento popular, sin importar su valor ni su preservación. Los archivos audiovisuales surgieron en parte auspiciados por una amplia variedad de instituciones de recopilación, universitarias y de otro tipo con el objetivo de ampliar las labores que estas llevaban a cabo. Sin embargo, los documentos audiovisuales no lograron encajar en los supuestos de trabajo de las bibliotecas, los archivos y los museos de comienzos del siglo, por lo que en la mayoría de los casos fueron rechazados y su valor cultural puesto en duda. El 20 de febrero de 1897, la *Westminster Gazette* publicó:

el funcionamiento ordinario de la sala de grabados del Museo Británico está gravemente perturbado por la colección de fotografías animadas que han ido cayéndoles encima a los estupefactos funcionarios (...) la degradación de la sala consagrada a Durero, Rembrandt y los otros maestros (...) [en que el personal] cataloga renuientemente «El Derby del Príncipe», «La Playa de Brighton», «Los Autobuses de Whitehall» y demás escenas atractivas que deleitan el gran corazón del público de los espectáculos musicales

²⁴ José Enrique Monasterio Morales, «La preservación del patrimonio audiovisual. Funciones de la filмотeca», *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 56 (2005): 61, <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2100>.

²⁵ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 23-24.

(...). Hablando en serio, ¿esta recopilación de tonterías no se está convirtiendo en una tarea absurda?²⁶.

A pesar de ello, fue en esta época cuando surgieron los primeros archivos de grabaciones sonoras, como el Phonogrammarchiv creado por la Österreichische Akademie der Wissenschaften de Viena en 1899, y el Phonogramm-Archiv de Berlín en 1900, con el objetivo de recoger grabaciones sonoras etnográficas, reflejo de estadios de culturas de transmisión oral anteriores al impacto de la civilización occidental. Al mismo tiempo, el Museo Británico trató de sentar una doctrina acerca de la recopilación de imágenes en movimiento como registro histórico, mientras que la Biblioteca del Congreso de Washington debatía qué hacer con las copias en papel de las primeras bobinas de películas cinematográficas depositadas en el registro de derecho de autor. En 1919, el Museo Imperial de la Guerra británico, decidió recopilar también películas²⁷. El Manifiesto de la Unesco sobre la Biblioteca Pública del año 1972, acentuó la necesidad de contar con medios audiovisuales en las bibliotecas públicas²⁸.

El avance de la tecnología y los sucesivos cambios de formato en la grabación de sonido aumentaron la creciente preocupación por la supervivencia y la futura posibilidad de acceso de esos documentos. Poco a poco, el valor cultural de los audiovisuales fue ganando legitimidad por parte de las instituciones, las cuales incorporaron secciones dedicadas a este fin. Por otro lado, los productores cinematográficos, de televisión y de discos empezaron a obtener ingresos a partir de que las cadenas de televisión y los distribuidores de audio y video con fines de consumo, comenzaran a explotar la riqueza de los archivos cinematográficos y sonoros del mundo, por lo que la conservación de los materiales audiovisuales pasó a tener una justificación económica. Cada vez fueron más las productoras y las cadenas de radiodifusión que, comprendiendo el valor comercial de proteger su activo empresarial, crearon sus propios archivos²⁹.

El avance y creación de los archivos audiovisuales fue un proceso lento que duró décadas y que se desarrolló de forma diferente en cada país debido a sus circunstancias políticas, históricas y económicas; sus medios de comunicación; condiciones climáticas y consideraciones culturales. Durante el último siglo y medio se han registrado una gran

²⁶ Edmondson, *Filosofía y principios*, 31.

²⁷ Edmondson, *Filosofía y principios*, 30-31.

²⁸ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 1.

²⁹ Edmondson, *Filosofía y principios*, 31.

cantidad de información en soportes audiovisuales, los cuales han capturado una realidad diferente a la de los documentos en papel. En 2005, la Conferencia General de la Unesco en su 33ª reunión decidió proclamar el 27 de octubre Día Mundial del Patrimonio Audiovisual, como mecanismo para concienciar al público sobre la importancia de este tipo de documentos:

Los documentos audiovisuales —tales como las películas, los programas de radio y televisión, y las grabaciones de audio y video— son patrimonio de todos y contienen información clave de los siglos XX y XXI, que forman parte de nuestra historia e identidad cultural.

Las tecnologías audiovisuales ofrecieron nuevas vías para compartir el conocimiento y expresar la creatividad. Además, derribaron muchas de las barreras culturales, sociales y lingüísticas que impedían la difusión de la información, como el idioma o el grado de alfabetización. Los documentos audiovisuales transformaron la sociedad y pasaron a complementar a los escritos. Pero desde la invención de la industria audiovisual, incontables producciones de gran valor histórico y cultural han desaparecido.³⁰

En la actualidad, el archivo audiovisual existe dentro de un amplio abanico de tipos institucionales y evoluciona constantemente. La protección y la promoción del patrimonio documental, incluido el audiovisual, se basan en dos principios básicos: el acceso y la preservación³¹. Cada archivo e institución toma una decisión de cómo afrontar los problemas que surgen a partir de estos conceptos. Estas problemáticas se relacionan con el soporte físico —ya que es muy costoso mantener aparatos obsoletos en buen estado—, el formato —problemas de soporte lógico—, la dispersión de las fuentes —los documentos audiovisuales pueden encontrarse dispersos en múltiples y variados archivos, tanto públicos como privados, y al contrario de lo que ocurre con los libros (ISBN) o las revistas (ISSN), no existe un organismo encargado de su registro y/o recopilación—, y la complejidad de la gestión de los derechos —derechos de autor que requieren de una compleja gestión para su uso y explotación. Todos estos factores han provocado la restricción de acceso a los materiales audiovisuales con el fin de asegurar su preservación³². No obstante, el objetivo final de la preservación es garantizar la

³⁰ «Día Mundial del Patrimonio Audiovisual», *Naciones Unidas* (web), <http://www.un.org/es/events/audiovisualday/>.

³¹ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 45.

³² Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 35-36.

posibilidad de acceso al contenido audiovisual de una colección por parte de usuarios admitidos, actuales o futuros, sin riesgo o daño alguno de los objetos audiovisuales³³

Para ello, existe un gran número de organismos e instituciones internacionales que tienen como objetivo proteger el patrimonio cultural universal. La más relevante es sin duda la Unesco y su división Audiovisual Archives, la cual mantiene contactos directos con asociaciones e instituciones internacionales audiovisuales a nivel mundial y regional, como la International Federation of Film Archives (FIAF), la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la International Federation of Television Archives (FIAT-IFTA) y la Southeast Asia-Pacific Audiovisual Archive Association (SEAPAVAA), y que, junto con la International Council on Archives (ICA), la International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA), la Association of Moving Image Archivists (AMIA), la Association for Recorded Sound Collections (ARSC), y la Federation of Commercial Audiovisual Libraries (FOCAL) integra el Coordinating Council of Audiovisual Archives Associations (CCAAA), un grupo internacional que representa los intereses profesionales ante los gobiernos y las instituciones internacionales, cuyos objetivos principales son secundar las actividades profesionales de los archivos audiovisuales³⁴

A diferencia de otras profesiones relacionadas con la protección de documentos, que se agrupan en torno a un único organismo central internacional, la profesión de archivero audiovisual está fragmentada. Las federaciones o asociaciones de archivos de film (FIAF), archivos de televisión (FIAT), archivos sonoros y sus archiveros (IASA) y archiveros de imágenes en movimiento (AMIA) cuentan con orígenes históricos propios. Las asociaciones regionales como la SEAPAVAA, la Asociación de Cinematecas Europeas (ACE), la Asociación de Colecciones de Sonidos Grabados (ARSC) y el Consejo de Archivos Cinematográficos de Norteamérica (CNAFA), defienden un conjunto de intereses distintos. Todas ellas cumplen con objetivos propios, pero intereses comunes, ya que las distintas federaciones actúan como foros para el debate, la cooperación y el desarrollo, así como brindar información y asesoramiento para los

³³ Kevin Bradley, ed., *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio*, IASA-TC04 (Madrid: AEDOM, 2011), 9.

³⁴ Miguel Díaz-Emparanza Almoguera, *De la estantería a la nube: la recuperación del patrimonio sonoro conservado en Archivos y Fonotecas* (La Habana: Boloña, 2017), 50-51.

archivos. No obstante, ninguna cumple todavía funciones de acreditación del archivero profesional³⁵.

En España es necesario destacar a la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM), que tiene como labor la preservación del patrimonio sonoro, así como al Centro de Documentación de Música y Danza (CDMD), el cual tiene como objetivos la recopilación, sistematización y difusión de toda la información relativa a la música y danza en España, a través de la realización de bases de datos que se actualizan permanentemente, y proporcionar atención directa a los usuarios: consultas, orientación bibliográfica y búsquedas especializadas, entre otras. La información que recopila el CDMD resulta de gran importancia a la hora de abordar la catalogación de un archivo³⁶.

I.2. TIPOLOGÍAS DE ARCHIVOS AUDIOVISUALES

Podemos aplicar diferentes criterios taxonómicos para clasificar los archivos audiovisuales en función de si tienen o no afán de lucro; el grado de autonomía; la condición; la clientela; la amplitud de medios abarcados y la capacidad al respecto; y la índole y la especialización³⁷. A efectos de este TFM, considero significativo agruparlos en función de sus características e importancia³⁸:

1. Archivos radiotelevisivos: Sus fondos se componen de programas de radio y televisión, grabaciones comerciales y material en bruto, como entrevistas o efectos sonoros. Ej: Netherlands Institute for Sound and Vision.
2. Archivos cinematográficos y televisivos: Estos Archivos llevan a cabo sus actividades en salas especializadas o espacios de exhibición capaces de proyectar formatos obsoletos como medio de acceso al público.
3. Museos del audiovisual: Centros que conservan y exhiben dispositivos y objetos audiovisuales –videocámaras, fonógrafos, proyectores, posters, presentación de

³⁵ Edmondson, *Filosofía y principios*, 15.

³⁶ Díaz-Emparanza, *De la estantería a la nube*, 55-56.

³⁷ Edmondson, *Filosofía y principios*, 33.

³⁸ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

imágenes y sonidos en un contexto de exhibición pública, etc.— con una finalidad educativa y de entretenimiento. Ej: Museo Audiovisivo della Resistenza.

4. Archivos audiovisuales nacionales: El objetivo de estos archivos es documentar, conservar y permitir el acceso público a todo el patrimonio audiovisual de un país. Son entes muy variados que operan a nivel nacional y generalmente son financiados por el Estado e incluyen muchos de los archivos de cine, televisión y sonido más grandes del mundo. Ej: Institut National de l'Audiovisuel.
5. Archivos universitarios y académicos: Son instituciones que alojan archivos sonoros, cinematográficos y de video. Algunos fueron creados por la necesidad de apoyar cursos universitarios, o bien, para conservar el patrimonio de la comunidad o localidad geográfica de la institución. Ej: Central European University Academic Archive.
6. Archivos especializados y temáticos: Sus fondos se focalizan en una especialización altamente definida y pueden abarcar desde un tema monográfico hasta una localidad, un periodo cronológico, un tipo de película específico o un formato de video o audio. Algunos ejemplos de esta tipología son las colecciones de historial oral, las de música popular y tradicional y los materiales etnográficos. Por lo general, son departamentos de organizaciones más grandes, aunque algunos son independientes. Ej: John F. Kennedy Presidential Library and Museum.
7. Archivos de los estudios: Se localizan en las casas de producción más grandes que han asumido un enfoque consciente sobre la conservación de sus productos, instituyendo unidades o divisiones de archivado en sus organizaciones. Ej: Warner Bros Studios.
8. Archivos regionales, municipales y locales: Son archivos que operan a nivel subnacional y pueden movilizar el apoyo de las comunidades locales, las cuales pueden relacionarse con su actividad de un modo que no sería posible con instituciones nacionales más lejanas o con centros especializados. Estos suelen encontrarse en instituciones contiguas como bibliotecas, entes culturales y educativos o autoridades locales municipales. Ej: Archives Municipales Toulouse.

9. Archivos, bibliotecas y museos en general: Sus fondos reúnen colecciones significativas de materiales audiovisuales y temáticas genéricas que no tienen una intencionalidad concreta en cuanto a su perfil documental. Su mayor valor se refiere a la suma de los documentos que conservan, que le otorga una posición privilegiada. Ej: Library of Congress.

En las *Reglas de Catalogación de IASA*, se utilizan los términos «publicado», «no publicado» y «emitido» para los siguientes documentos³⁹:

- Documentos publicados: Sus fondos incorporan grabaciones que han sido publicadas comercialmente, así como materiales impresos y fotográficos asociados. Estas colecciones se rigen por las leyes de derechos de autor de cada país y deben registrarse obligatoriamente en el depósito. Cada institución puede limitar el acceso y uso de los materiales en función de los derechos de autor de sus propietarios.
- Documentos no publicados: Estas colecciones se basan en materiales inéditos que no se pueden conseguir mediante distribución comercial. Solamente existen copias adicionales con fines de preservación o de acceso. Incluyen grabaciones de campo, entrevistas, *performances*, eventos, grabaciones privadas, etc. Disponen de estas colecciones los archivos etnomusicológicos, comunidades académicas locales, universidades, museos e instituciones de diversa índole⁴⁰.
- Documentos de radio y televisión. No se producen de manera masiva en cuanto a su soporte físico. Sin embargo, la emisión por radio y/o televisión es una forma de publicación, ya que es una manera de diseminar la información públicamente. En los archivos audiovisuales, estos documentos comprenden normalmente cintas de programas (audio o video) o películas de cinescopio (las primeras grabaciones de sonido/imagen de televisión).

³⁹ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 17-18.

⁴⁰ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html#_ftn8

I.3. ARCHIVOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Las grabaciones de campo corresponden al resultado del trabajo de investigación de un especialista que recoge manifestaciones para documentar algunos aspectos de la vida de un determinado lugar. El propósito de la investigación puede ser el estudio de la cultura de un grupo de personas, o la fauna de una región determinada. El resultado de la investigación en el campo será una colección de grabaciones acompañadas de documentos e incluso películas, vídeos y fotografías⁴¹.

Multitud de disciplinas –antropología, etnomusicología, lingüística, así como ciertos campos de estudio tales como la grabación de canciones de aves, sonidos de animales y otras especialidades científicas–, que prosperaron durante el siglo XX, se basaron en las tecnologías emergentes para recopilar sus datos. Al igual que sucedió con las primeras grabaciones registradas de la historia, estas grabaciones de campo fueron utilizadas como soporte temporal para sus propias investigaciones, sin tener en cuenta su preservación y catalogación para un futuro uso⁴².

En las ciencias sociales y las humanidades existió un cierto rechazo por parte de los académicos a considerar los documentos audiovisuales como herramientas metodológicas apropiadas para la investigación⁴³. En la etnomusicología, se sigue afirmando la centralidad del registro oral-auditivo, al fomentar una “etnomusicología de la escucha” frente a una “etnomusicología visual”. El uso sistemático del medio audiovisual como herramienta para la investigación de campo no ha sido generalizado entre los investigadores⁴⁴. Según Mantle Hood, el motivo de que los etnomusicólogos ignorasen la grabación audiovisual fue debido al desconocimiento sobre la naturaleza de la comunicación audiovisual y cinematográfica, la falta de personal cualificado, el alto coste de las cámaras, su poca manejabilidad y dificultad técnica⁴⁵.

Este problema fue superado hasta cierto punto con el surgimiento de la antropología visual, la cual asumió el valor del audiovisual y el cine como método para la observación, descripción y análisis de la realidad humana. Por otro lado, la innovación

⁴¹ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 44.

⁴² Chaudhuri, *Intellectual Property*, 4.

⁴³ Leonardo D'Amico, «Il documentario etnomusicale ed etnomusicológico come rappresentazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale» (tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012), 11.

⁴⁴ Giorgio Adamo, *Vedere la música. Film e video nello studio dei comportamenti musicali* (Lucca: LIM, 2010), IX.

⁴⁵ Hood, *The Ethnomusicologist*, 269.

tecnológica permitió que el equipo de grabación fuera cada vez más liviano, portátil y de menor coste, y mejorase en cuanto a calidad de imagen y fiabilidad⁴⁶. Este hecho facilitó su uso en el trabajo de campo, por lo que la mayoría de etnomusicólogos comenzaron a disponer de los recursos necesarios para producir documentos audiovisuales con gran facilidad y calidad. Así mismo, el desarrollo de internet provocó un crecimiento del interés hacia la producción de formatos multimedia y audiovisuales, por lo que cada vez son más los investigadores que prefieren este formato como medio para difundir conocimiento.

En la actualidad, la etnomusicología visual está afianzándose como un nuevo campo disciplinar, situado en la intersección entre la antropología visual y la etnomusicología⁴⁷. Esta nueva disciplina ha llevado a la etnomusicología a considerar y valorar nuevos métodos aplicables a la investigación, la enseñanza y la difusión a través del uso de las grabaciones audiovisuales de campo y la producción de documentales etnomusicológicos.

Estas dos categorías fueron discutidas en el campo de la etnomusicología visual en el 7º Coloquio de la ICTM «Methods and Techniques of Film and Videorecording in Ethnomusicology» de 1988. Por un lado, se distinguió entre la película de investigación («research film»), y por otro la película documental («documentary film»). El primero, es empleado con fines de investigación «científica» y se asemeja a las notas de campo de un etnógrafo; mientras que la película documental es autónoma, una obra a gran escala muy estructurada, comparable a una monografía en lugar de un artículo y que se produce a través del «tratamiento creativo de la realidad». Sin embargo, estas categorías pueden superponerse, ya que la película documental está basada en una investigación previa y, a menudo, contiene imágenes que pueden utilizarse con fines de investigación, mientras que la película de investigación, a través de un proceso de abstracción, condensación, reordenamiento y simplificación, puede estructurarse como un documental. Al considerar estas categorías, deben tenerse en cuenta tres factores interrelacionados: la concepción y la intención del realizador; los métodos de filmación y edición de la película; y el destino del metraje⁴⁸.

⁴⁶ John Baily, «Filmmaking as Musical Ethnography», *The World of Music*, 31/3 (1989): 3-4, <https://www.jstor.org/stable/pdf/43561226.pdf?refreqid=excelsior%3A40eb41afb9168ef117e54ffb7921f9f9>.

⁴⁷ D'Amico, «Il documentario etnomusicale ed etnomusicológico», 16.

⁴⁸ Baily, «ICTM Colloquium», 194.

El uso de la cámara cinematográfica o de video puede resultar no solo un método complementario a la grabación de sonido, la escritura, o la transcripción tradicional; sino que puede llegar a ser un medio principal indispensable para registrar ciertos significados de la comunicación visual y el lenguaje corporal. De igual forma, la documentación audiovisual puede mostrar conclusiones relativas a aspectos extramusicales y paramusicales, tales como el contexto musical, las vidas de los músicos, las etnografías de la *performance* musical⁴⁹, los aspectos cinéticos asociados con la acción musical y la danza, las técnicas de ejecución que cada músico interpreta en su instrumento en los diferentes contextos culturales y geográficos, e incluso servir como un valioso auxiliar analítico para la transcripción y el análisis de músicas instrumentales complejas⁵⁰. En palabras de Diego Carpitella, pionero de la etnomusicología visual en Italia:

La etnomusicología visual, un género que ha crecido lentamente en los últimos treinta años, plantea las mismas preguntas y los mismos dilemas que la película etnográfica: una imagen vale más que mil palabras, o una palabra puede provocar mil imágenes. Cualquiera que sea la respuesta a esta antigua pregunta, no hay duda de que ver la música es una información más completa, más exhaustiva y más útil (Carpitella [1985] 2002:5)⁵¹.

Existen diferentes escuelas estilísticas de etnomusicología visual que han producido diferentes modos de representación de las culturas musicales de tradición oral a través del medio cinematográfico: el estilo «observacional» del Institut für den Wissenschaftlichen Film (IWF) de Göttingen, la cámara «participante» de Jean Rouch y del Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de París, y el estilo «biográfico» de John Baily y del National Film and Television School (NFTS) de Beaconsfield⁵². Asimismo, puede abarcar una amplia gama de categorías y estilos: narrativo, ensayo, poético-asociativo, didáctico, periodístico-televisivo, opinión pública o la docu-ficción. Estas tipologías pueden variar según su finalidad⁵³:

⁴⁹ Baily, «Filmmaking», 13.

⁵⁰ Enrique Cámara de Landa, *Etnomusicología* (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003), 522.

⁵¹ D'Amico, «Il documentario etnomusicale ed etnomusicológico», 26.

⁵² Leonardo D'Amico, «Filmare la música: el documental y la etnomusicología visual» (conferencia, Universidad de Valladolid, 3 de mayo de 2012), 2.

<http://www.leonardodamico.net/wp-content/uploads/2016/11/ResumenesMusiCam2012.pdf>.

⁵³ Leonardo D'Amico, «Filmare la musica. L'utilizzo del mezzo cinematografico nella rappresentazione delle musiche di tradizione orale» (conferencia, Università di Siena, 9 de septiembre de 2010), 6-7. http://www.leonardodamico.net/wp-content/uploads/2016/09/FILMARE-LA-MUSICA-ArsVidendi_.pdf.

- Científica: La documentación audiovisual supone una herramienta metodológica imprescindible para la investigación, ya que ofrece la posibilidad de registrar la acción musical en un soporte que posteriormente podrá ser consultado para su análisis y transcripción.
- Enseñanza: Los documentos audiovisuales contienen una gran cantidad de información sobre eventos musicales y su contexto cultural que pueden ser utilizados para la enseñanza de la etnomusicología. Un ejemplo de ello fue la serie de 30 cintas de vídeo de la *JVC Video Anthology of World Music and Dance* (1990).
- Difusión: La producción audiovisual puede ir más allá de los ámbitos académicos y estar dirigida a un público más amplio a través de un formato más cercano al cinematográfico o al televisivo.

En este aspecto, la película etnográfica ha sido criticada por su presunta subjetividad y su enfoque *etic*. La subjetividad del autor está presente en todo momento, el investigador afecta al entorno de la misma forma que la comunidad transforma al investigador. Por tanto, las elecciones, tanto en la grabación (dónde colocar la cámara, cómo hacer el encuadre, selección de materiales, etc.) como en la edición y el montaje, pueden anular y distorsionar por completo la realidad. El camarógrafo representa al sujeto interpretando sus acciones de acuerdo con su propio punto de vista y al final el espectador ve la realidad con los ojos del autor y no con los del sujeto. En etnomusicología debemos preguntarnos si nuestra experiencia es pertinente para la comprensión de la «música» de una comunidad⁵⁴.

Por otro lado, hay que pensar que una etnografía no solo está basada en lo que observas sino también en como lo traduces y que parte de tu subjetividad decides incluir o no. De acuerdo con Michelle Kisliuk, debe haber una balanza, un equilibrio entre una postura exclusivamente subjetiva y otra típicamente objetiva y positivista (propia de la antropología clásica o la visión romántica colonialista). Más que narrar o registrar unos meros datos con todo el detalle posible, la autora defiende que hay que lograr evocar a través de la poesía los significados. Debemos pensar que el público es el receptor final

⁵⁴ Michelle Kisliuk, «(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives». En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, ed. Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley (New York: Oxford University Press, 2008), 200.

del mensaje y que los datos y las palabras por sí mismas pueden no expresar nada o no alcanzar a transmitir su significado. Cuanto más explícitos somos en nuestros esfuerzos por evocar la experiencia, más cerca estamos de comunicar el significado de una cultura⁵⁵.

En los últimos años han surgido autores defensores de nuevos enfoques y lenguajes entre el cine y el documental etnográfico. Los límites entre el documental y la ficción son cada vez más difusos, ya que el documental adopta elementos narrativos de la ficción y ésta tiende cada vez más al realismo. Sin bien existen muchas maneras de articular el discurso audiovisual, en este tipo de producciones se prefiere recurrir a un estilo observacional, basado en una prioridad de lo visual sobre lo verbal. El discurso se articula a través del lenguaje audiovisual a través de normas técnicas, gramaticales y estilísticas⁵⁶. El objetivo en este caso no es instruir mediante conocimientos técnicos y científicos, sino humanizar, contar historias y transmitir emociones al público a través de la vida y la realidad musical de sus protagonistas, mediante un lenguaje narrativo visual y en ocasiones poético⁵⁷.

Debido a todos los factores anteriormente mencionados, los archivos audiovisuales han prestado en los últimos años una mayor atención a la importancia investigativa y educativa que ofrecen las grabaciones de campo y los documentales etnomusicológicos, ya que son medios imprescindibles para el estudio, la práctica, la documentación, la preservación y la transmisión de la música de tradición oral. El archivo de carácter etnomusicológico recopila una amplia variedad de materiales, muchos de los cuales son inéditos: grabaciones musicales de todo tipo, documentos de carácter histórico, literario, etnográfico, producciones teatrales, entrevistas, sonidos de carácter bioacústico, medioambientales y médicos, grabaciones de lenguas y dialectos, etc.

Al mismo tiempo, contribuyen a la autodeterminación de las comunidades y ser espacios necesarios para que las comunidades locales puedan interpretar canciones que han olvidado:

Sentí que estábamos proporcionando a las comunidades de todo el mundo las herramientas de su autodeterminación. A través de documentos de su propia historia,

⁵⁵ Kisliuk, «(Un)doing Fieldwork». 193-204.

⁵⁶ Matías Isolabella, «Etnomusicología audiovisual: Métodos y técnicas de grabación en el trabajo de campo» (conferencia MusiCam, Universidad de Valladolid, 4 de octubre de 2013).

⁵⁷ D'Amico, «L'utilizzo del mezzo cinematografico».

podrían ser capaces de realizar grandes transformaciones o establecer continuidades significativas⁵⁸.

Muchas comunidades prefieren disponer de las grabaciones originales de campo en lugar de las publicaciones escritas disponibles sobre ellas. Este hecho condujo al desarrollo de archivos audiovisuales en muchos campus universitarios y la creación de archivos locales que conservaran todo el material audiovisual relativo a la comunidad que el investigador había recopilado sobre ellas. Gracias a estos archivos etnomusicológicos muchas personas descubrieron grabaciones de campo de sus familiares y antepasados, lo que facilitó la renovación de tradiciones que durante mucho tiempo habían sido abandonadas y casi olvidadas. En otros casos, las grabaciones se utilizaron para reclamar títulos de propiedad y tierras en casos judiciales⁵⁹:

Para los pueblos indígenas, los medios visuales pueden servir como un instrumento de acción política (como entre los Kayapo), reintegración cultural y *revival* (como entre los Inuit) o como un correctivo a los estereotipos, la tergiversación y la denigración (como entre muchos grupos de nativos americanos)⁶⁰.

Un gran número de archivos se dedican a preservar y difundir documentos audiovisuales de carácter etnomusicológico, entre los que se destacan: African Music Archive, Archive of Maori and Pacific Music, Archive of World Music at Harvard University, Centre de Recherche en Ethnomusicologie Sound Archive, Irish Traditional Music Archive, UCLA Ethnomusicology Archive, The Indiana Archives of Traditional Music, The University of Washington Ethnomusicology Archives, The Archive of Folk Culture, Southern Folklife Collection, Smithsonian⁶¹, etc.

En la República de la India, los archivos audiovisuales representan los repositorios más grandes del patrimonio cultural inmaterial del país. Su comienzo surgió a partir del impulso poscolonial posterior a la Independencia para presentar una identidad nacional y proporcionar una representación de la diversidad cultural de la India. Desde la década de 1980, creció la conciencia de preservar el patrimonio cultural oral y escénico, por lo que

⁵⁸ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html#_ftn8.

⁵⁹ Chaudhuri, *Intellectual Property*, 4.

⁶⁰ David MacDougall, «The visual in anthropology». En *Rethinking Visual Anthropology*, ed. M. Banks & H. Morphy (New Haven & London: Yale University Press, 1997), 284.

⁶¹ «Archives, Libraries and Museums», *The Society for Ethnomusicology* (web), http://www.ethnomusicology.org/?Links_ArchLibMus.

muchas instituciones llevaron a cabo iniciativas centradas en la investigación y documentación de música clásica, géneros tradicionales y otras artes escénicas de la India⁶². También se constituyeron archivos de radiodifusión, como el de Akashvani o la All India Radio; archivos de televisión como el de Doordarshan; y archivos de cine como el Nacional Film Archives of India⁶³.

The Archives Resource Community (ARC), es una red de 13 archivos audiovisuales en India que contó con el apoyo de la Fundación Ford de 1998 a 2005. Tenía un programa activo de reuniones, simposios y talleres de capacitación para crear conciencia sobre los derechos de autor, entre otros objetivos. Los debates recientes se han centrado principalmente en cuestiones de archivos y derechos de PI y reflejan las preocupaciones constantes de músicos y archiveros⁶⁴. Entre los archivos etnomusicológicos hay que destacar:

El Archives and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE) fue establecido en agosto de 1982 por la Dra. Shubha Chaudhuri –quien también es la coordinadora principal del Archives Resource Community (ARC), con el objetivo de centralizar, catalogar, preservar y difundir colecciones de tradiciones orales, música y artes escénicas de la India, así como estimular la investigación etnomusicológica en el país. Junto al Center for Art & Archaeology, es uno de los dos principales centros de investigación del American Institute of Indian Studies (AIIS) con sede en la Universidad de Chicago⁶⁵.

El archivo está ubicado en un edificio localizado en Gurgaon y cuenta con instalaciones de última generación. ARCE es uno de los archivos audiovisuales más importantes sobre música, artes escénicas y tradiciones orales de la India, y es reconocido en todo el mundo como un modelo en su tipo. Sus fondos se componen de grabaciones de campo y colecciones privadas audiovisuales de académicos e investigadores indios y extranjeros procedentes del sur de Asia y Occidente que depositan voluntariamente sus grabaciones en el archivo. Estos materiales van desde la música y danza clásica hasta géneros populares y tradicionales de la India y diversos materiales del sur de Asia que son relevantes para el estudio de la etnomusicología en la India. Las colecciones de campo

⁶² Chaudhuri, *Intellectual Property*, 8.

⁶³ Sangeet Natak Akademi (web), <http://sangeetnatak.gov.in/sna/Arch-collect.php>.

⁶⁴ Chaudhuri, *Intellectual Property*, 9.

⁶⁵ «Archives and Research Centre for Ethnomusicology (A.R.C.E)», *Smithsonian Folkways Recordings* (web), <https://folkways.si.edu/archives-and-research-centre-for-ethnomusicology-arce/smithsonian>.

también incluyen revistas, notas, fotografías y otra documentación complementaria⁶⁶. En 2003 ARCE contabilizó 159 colecciones depositadas voluntariamente por investigadores que en total suman más de 16.000 horas de grabaciones.

Las colecciones de campo se complementan con una colección de más de 6.000 grabaciones comerciales –vinilos de 78 RPM, discos compactos de música india y países vecinos, películas etnográficas, documentales, etc.– y una biblioteca de referencia de más de 7000 libros, artículos y recortes de periódicos y revistas, tanto indias como extranjeras, relacionadas con el estudio de la etnomusicología, la antropología cultural y la música en la India, entre otros⁶⁷. La recolección y adquisición de estas colecciones comprende dos procedimientos: la copia de las colecciones ubicadas fuera de la India y la copia de colecciones grabadas en la India por los investigadores una vez que terminan la investigación de campo⁶⁸.

Tras el depósito en ARCE, los materiales se catalogan en detalle y conservan según los estándares internacionales en un entorno controlado que evite el deterioro físico de los soportes y la calidad del audio y el video a causa de las temperaturas y la humedad extremas. También se ha desarrollado un sistema informatizado de recuperación de datos, de tal forma que todas las colecciones estén disponibles y controladas en bases de datos. El edificio cuenta con un laboratorio audiovisual equipado con aparatos tecnológicos que permiten copiar varios formatos de audio y video NTSC y hacer copias para la conservación de las grabaciones, copias de trabajo y copias de investigación para los usuarios. Además, cuenta con una sala de audición con equipos de audio y video de alta calidad y equipos que permiten la visualización de diapositivas y fotografías⁶⁹.

Desde su creación, ARCE participa regularmente en talleres y conferencias con instituciones con las que comparten intereses comunes⁷⁰. Ha organizado dos seminarios, uno en 1984, Archiving and Documentation in Ethnomusicology at Pune, y otro en 1986,

⁶⁶ «Archives and Research Center for Ethnomusicology (AIIS-ARCE), Gurgaon, India», *Digital Library for International Research* (web), <http://www.dlir.org/partners/121.html>.

⁶⁷ Anthony Seeger y Shubha Chaudhuri, eds., *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century* (Calcutta: Seagull Books, 2004), 8.

⁶⁸ Shubha Chaudhuri, «Archives and Research Centre for Ethnomusicology of the American Institute of Indian Studies (ARCE) (New Delhi)», *The World of Music* 34/3 (1992): 150-153, <http://www.jstor.org.ponton.uva.es/stable/pdf/43563273.pdf?refreqid=excelsior:f4571fa6063fae94cec3493fe9cb3e8d>.

⁶⁹ «The Archives and Research Center for Ethnomusicology», *American Institute of Indian Studies* (web), <http://www.indiastudies.org/ethnomusicology/>.

⁷⁰ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 8.

Texts, Tones and Tunes; programas como el Festival Rhythms Remembered on the Diaspora and the Music of India; proyectos de investigación como el Ethnographic Atlas of Musical Traditions in Western Rajasthan realizado con el Rupayan Sansthan (Instituto de Folklore de Rajasthan) en Jodhpur, que involucra trabajos de campo en Rajasthan y Goa⁷¹; y publicado grabaciones y libros como *The Music of Bharat-Natyam*, de Jon Higgins. También dos veces al año publica de forma gratuita el *Boletín de ARCE* («*Samvadi*»), el cual incluye información sobre las grabaciones disponibles, entrevistas con los recolectores, bibliografías especializadas, novedades y eventos en el archivo, etc. El boletín se envía por correo a más de 800 académicos e instituciones en India y alrededor del mundo.

Las instalaciones de archivo y biblioteca están abiertas a todos los usuarios interesados, y no hay restricciones de membresía. Las copias para la investigación también se proporcionan regularmente a individuos e instituciones, a petición, si bien muchas grabaciones están disponibles solo para escuchar y no para copiar debido a problemas con los derechos de autor⁷². Es posible escuchar una selección de grabaciones sonoras del archivo a través de la página web del Smithsonian Folkways: <https://folkways.si.edu/archives-and-research-centre-for-ethnomusicology-arce/smithsonian>.

El Indira Gandhi National Centre for the Arts (IGNCA), fundado en 1987 en Nueva Delhi, es una institución autónoma y un centro de investigación financiado por el Gobierno de la India para la investigación, la documentación, la preservación y la difusión de las artes indias y su cultura a través de materiales escritos, orales y visuales⁷³. Los usuarios pueden acceder a libros en línea, imágenes digitales, grabaciones de vídeo, grabaciones de audio, documentos, ensayos, DVD, etc. IGNCA tiene seis departamentos:

- Kalānidhi: Biblioteca de referencia en colecciones multimedia.
- Kālakośa: Centro de estudio para la publicación de textos en idiomas indios;
- Janapada Sampadā: División dedicada a los estudios sobre los estilos de vida.
- Kalādarśana: Espacio de arte para exposiciones.
- Cultural Informatics Lab: Aplica herramientas tecnológicas para la preservación y difusión cultural. Entre sus proyectos se encuentra un repositorio digital de

⁷¹ American Institute of Indian Studies (web), <http://www.indiastudies.org/ethnomusicology/>.

⁷² Chaudhuri, «Archives and Research», 150-153.

⁷³ National Cultural Audiovisual Archives (web), <http://ncaa.gov.in/repository/common/about>.

contenido e información integrado con una interfaz fácil de usar, para difundir y preservar las raras colecciones de archivo de IGNCA.

- Sutradhara: Sección administrativa que apoya y coordina todas las actividades.

El National Cultural Audiovisual Archives (NCAA), implementado por el IGNCA, ha sido el primer repositorio en el mundo en ser galardonado con la certificación ISO 16363: 2012⁷⁴. El objetivo principal de la NCAA es preservar y difundir el patrimonio cultural de la India a través de la digitalización de materiales audiovisuales y hacerlos accesibles al público a través del archivo online⁷⁵: En abril de 2018 el archivo contenía un total de 15.145 archivos audiovisuales alojados en línea junto con los metadatos contextuales, entre los que se incluye grabaciones no comerciales de interés etnomusicológico, grabaciones de campo sobre músicos, eventos musicales, conciertos, representaciones de danza y teatro, etc.

The Archive of Indian Music (AIM), es un archivo sonoro privado sin ánimo de lucro creado por el escritor y cantante Vikram Sampath en colaboración con el MCPH de la Universidad de Manipal (Manipal Centre for Philosophy & Humanities)⁷⁶ en julio de 2013⁷⁷. El archivo tiene como objetivo digitalizar, restaurar y preservar grabaciones de la historia cultural y el patrimonio musical de la India y crear una base datos de alta calidad para ponerlas en el dominio público a disposición de estudiantes, académicos, investigadores, músicos y público interesado en su escucha. AIM colabora con organismos internacionales asociados en este campo y con instituciones educativas, organizaciones musicales y otros organismos involucrados e interesados en el archivo y la preservación⁷⁸.

La colección sonora abarca grabaciones digitalizadas a partir de soportes en cilindros de cera y discos gramofónicos (78 RPM) desde 1902 hasta 1952, de música clásica indostánica y carnática, discursos patrióticos de la época anterior de la

⁷⁴ ISO 16363:2012 define una práctica recomendada para evaluar la confiabilidad de los repositorios digitales. Es aplicable a toda la gama de repositorios digitales.

⁷⁵ National Cultural Audiovisual Archives (web), <http://ncaa.gov.in/repository>.

⁷⁶ Maureen Russell, «The Archive of Indian Music», *Ethnomusicology Review* 18 (2013), <https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/archive-indian-music>.

⁷⁷ Malini Nair, «Indian music archive goes online», *The Times of India*, 1 de agosto de 2013, <https://timesofindia.indiatimes.com/city/delhi/Indian-music-archive-goes-online/articleshow/21521392.cms?referral=PM>.

⁷⁸ «About», *Archive of Indian Music* (web), <http://archiveofindianmusic.org/about/>.

Independencia, canciones tradicionales y de Bollywood, y algunos clips de teatro nautanki. En total hay alrededor de 100.000 registros para digitalizar, de los cuales 10.000 ya han sido transferidos⁷⁹. Todo el contenido está alojado en Soundcloud, una plataforma de distribución de audio en línea, y es accesible en línea de forma gratuita a través de la página web: <http://archiveofindianmusic.org/>.

Otros importantes archivos son el Sangeet Natak Akademi (el cual alberga el archivo más grande de su tipo en el país), los archivos de Saptak, The Music Academy y Sampradaya, con colecciones especializadas de las tradiciones de la música clásica de la India, grabaciones de conciertos y/o proyectos de documentación que contienen entrevistas y actuaciones. The Natya Shodh Sansthan es un ejemplo de un archivo teatral a escala nacional⁸⁰.

Los museos etnográficos a menudos son titulares del patrimonio inmaterial y, como tales, se ocupan de cuestiones como la propiedad comunitaria. El Museo Nacional tiene colecciones etnográficas de artes tribales e instrumentos musicales. Otros son el Rashtriya Manav Sangrahalaya (Museo Nacional del Hombre) en Bhopal y el Museo de Artesanías en Delhi.

Por último, mencionar el Darbar Arts Culture Heritage Trust, organización sin ánimo de lucro registrada en Reino Unido, cuyo evento principal es el Darbar Festival, un festival dedicado a la difusión de música y artes escénicas de la India. Comenzó en 2006 en Leicester como un tributo al profesor de tabla Bhai Gurmeet Singh Ji Virdee (1937-2005)⁸¹. Desde 2009, este evento se celebra cada año durante tres meses en la ciudad de Londres y presenta tanto a grandes maestros como a artistas emergentes. El festival tiene por objetivo promover un mayor acceso a la música clásica de la India y garantizar que sea accesible a la audiencia occidental. Para ello cuenta con un canal de YouTube, en el que a modo de archivo en línea se suben las grabaciones de los conciertos en calidad Full HD y resolución 4K⁸². También se realizan actividades pedagógicas sobre música de la India a través de talleres de verano, cursos de apreciación de la música india y clases de música destinadas a los niños de escuelas primarias en Leicester.

⁷⁹ IANS, «A music lover's misión: An archive of Indian music (Music Feature)», *Business Standard*, 30 de junio de 2013, http://www.business-standard.com/article/news-ians/a-music-lover-s-mission-an-archive-of-indian-music-music-feature-113063000070_1.html.

⁸⁰ Chaudhuri, *Intellectual Property*, 9.

⁸¹ Darbar (web), <https://www.darbar.org>.

⁸² darbarfestival (canal de YouTube), <https://www.youtube.com/user/darbarfestival>.

II. ASPECTOS LEGALES Y ÉTICOS EN LA ETNOMUSICOLOGÍA AUDIVISUAL

II.1. LEGISLACIÓN SOBRE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) considera que cualquier creación de la mente humana –ya sean invenciones, obras literarias y artísticas, símbolos, nombres e imágenes, dibujos y modelos– forma parte de la propiedad intelectual. La OMPI divide la propiedad intelectual en dos categorías: la propiedad industrial, que abarca las patentes de invención, las marcas, los diseños industriales y las indicaciones geográficas; y el derecho de autor que abarca las obras literarias, las películas, la música, las obras artísticas y los diseños arquitectónicos. Derivados de los derechos de autor son los derechos conexos, los cuales engloban a todos aquellos agentes que sin ser autores colaboran en el proceso de creación y difusión de la obra, como los artistas e intérpretes, productores de fonogramas y grabaciones audiovisuales y entidades de radiodifusión que emiten sus programas de radio y televisión⁸³.

En España, la ley que regula la propiedad intelectual es el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. España se adhirió a los principales Tratados y Acuerdos Internacionales que rigen la protección de la propiedad intelectual, incluido el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, de 1886, con sus posteriores revisiones, especialmente la realizada en París en 1971; Convenio de Ginebra, de 1971, para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus Fonogramas; Convención de Roma, de 1961, sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión; Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor, de 1996 (TODA/WCT); Tratado OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas, de 1996 (TOIEF/WPPT); y el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual (ADPIC/TRIPS), de 1994, realizado en el seno de la Organización Mundial del Comercio⁸⁴.

La propiedad intelectual es definida como «el conjunto de derechos que corresponden a los autores y a otros titulares (artistas, productores, organismos de

⁸³ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *¿Qué es la Propiedad Intelectual?* (Ginebra: OMPI, 2003), 2.

⁸⁴ «Propiedad Intelectual. Su Marco Jurídico» (seminario, Madrid, 27 de noviembre de 2003): 2, http://www.oepm.es/cs/OEPMSite/contenidos/ponen/sem_jueces_03/Modulos/colmenares.pdf.

radiodifusión...) respecto de las obras y prestaciones fruto de su creación»⁸⁵. La propiedad intelectual distingue dos clases de derechos, unos de carácter moral y otros de carácter patrimonial. Los primeros atribuyen a los autores, intérpretes o ejecutantes el derecho al reconocimiento de la autoría, la divulgación, el respeto a la integridad de la obra, el derecho de modificación, de retiro de la obra del mercado, de acceso al ejemplar único, etc. En cuanto a los segundos, podemos distinguir a su vez entre los derechos relacionados con la explotación de la obra o prestación protegida, los cuales incluyen los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, transformación y colección; y los derechos compensatorios, como el polémico derecho por copia privada, basado en el pago de un importe a satisfacer por los fabricantes y distribuidores de equipos, aparatos y soportes de reproducción⁸⁶. A diferencia de los derechos morales, los patrimoniales sí se pueden ceder y sí prescriben⁸⁷. En algunos países como Francia, Alemania o Italia, los artistas poseen el derecho de participación en las ventas (*droit de suite*) que les permite obtener una regalía basada en un porcentaje sobre el precio de reventa de sus obras.

La legislación española considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro⁸⁸. Pueden ser objeto del derecho de autor todas las obras originales y es requisito indispensable la creatividad entendida como resultado del intelecto humano. Según el artículo 26, el plazo de explotación de la obra para los autores fallecidos con posterioridad al 7 de diciembre de 1987 durará toda la vida del autor y 70 años después de su muerte o declaración de fallecimiento, mientras que las obras creadas por autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987 tendrán un periodo de protección de 80 años después de la muerte del autor. Según el artículo 27, una vez que el plazo de protección de los derechos ha expirado, la obra pasa a ser de dominio público al igual que sucede con las obras anónimas, seudónimas y no publicadas⁸⁹.

⁸⁵ «Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual», <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>.

⁸⁶ «Real Decreto-ley 12/2017», https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-7718.

⁸⁷ «Derechos de la Propiedad Intelectual», *Ministerio de Cultura y Deporte* (web), <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/derechos.html>.

⁸⁸ «Sujetos de propiedad intelectual», *Ministerio de Cultura y Deporte* (web), <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/sujetos.html>.

⁸⁹ «Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril», <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930#a26>.

La obra colectiva (artículo 8) se refiere a:

La obra creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada. Salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponderán a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre⁹⁰.

La protección jurídica del autor queda asegurada en los términos de la legislación vigente, tanto en los derechos morales como en los de carácter patrimonial, con la posibilidad de acudir a acciones administrativas, acciones civiles y acciones penales. La Ley de Propiedad Intelectual regula en su Libro III, Título I, la infracción de los derechos exclusivos de explotación; ampara los derechos morales y aquellos actos de desconocimiento de los derechos de remuneración; y ofrece la protección tanto si los citados derechos corresponden al autor, a un tercero adquirente de los mismos, o a los titulares de los derechos conexos o afines⁹¹.

La Ley (arts. 147 y ss. LPI) contempla entidades de gestión colectiva de las que se valen los titulares de derechos de propiedad intelectual para una explotación de sus derechos de carácter patrimonial. En España estas entidades están sometidas a tutela administrativa y requieren la autorización del Ministerio de Cultura para funcionar como tales. En total son ocho entidades de gestión que representan a los siguientes titulares de derechos⁹²:

- De autores: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), CEDRO (Centro español de derechos reprográficos), VEGAP (Visual entidad de gestión de artistas plásticos), DAMA (Derechos de autor de medios audiovisuales).
- De artistas, intérpretes o ejecutantes: AIE (Artistas intérpretes o ejecutantes, sociedad de gestión de España, AISGE (Artistas intérpretes, sociedad de gestión).

⁹⁰ «Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual», <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>.

⁹¹ «Mecanismos de protección de la propiedad intelectual», *Ministerio de Cultura y Deporte* (web), <https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/mecanismos-de-proteccion.html>.

⁹² «Las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual», *Ministerio de Cultura y Deporte* (web), <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/preguntas-mas-frecuentes/entidades-de-gestion.html#b>.

- De Productores: AGEDI (Asociación de gestión de derechos intelectuales), EGEDA (Entidad de Gestión de Derechos de los productores audiovisuales).

Desde el siglo XVIII las legislaciones nacionales sobre el derecho de autor han evolucionado de forma independiente unas de otras, en función del sistema jurídico de cada país. Todos ellos, cuentan con una legislación de propiedad intelectual particular que reconoce el objeto protegido (el concepto de «obra»), regula los derechos de los autores sobre sus creaciones originales y delimita las condiciones de protección a través de sus propias leyes. Con la industrialización y el aumento de los intercambios culturales y del comercio exterior, a finales del siglo XIX se reconoció la necesidad de disponer de un instrumento internacional para proteger a los autores extranjeros de forma multilateral. Actualmente, los tratados internacionales que armonizan las normas básicas y amparan los derechos de autor a nivel mundial son: la Convención Universal sobre Derecho de Autor (1952), el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1979), el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (1994) y el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (1996)⁹³. Cada nación elige implementar las normas y obligaciones de maneras muy distintas, con lo que se producen diferentes legislaciones⁹⁴.

Dentro del contexto europeo, la gestión de los derechos de propiedad intelectual de los creadores y artistas están representados por un gran número de entidades de gestión colectiva, como PRS for Music en Reino Unido o GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) en Alemania. La Directiva sobre la gestión colectiva de derechos (Directiva 2014/26/UE) constituye una parte fundamental de la legislación europea en lo referente a derechos de autor⁹⁵. Tiene como objetivo mejorar la gestión de las entidades colectivas establecidas en los países miembros y establecer normas comunes para la concesión de licencias multiterritoriales que ayuden a

⁹³ Rachel Massey y Christopher Stephens, «Derechos de propiedad intelectual, ley y arte en las poblaciones indígenas», *Boletín de derecho de autor* 32, n.º 4 (octubre-diciembre 1998): 54-55, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>
«Propiedad intelectual, derechos de autor y copyright», Antonio Omatos Soria (web), http://legalidad.aomatos.com/propiedad_intelectual_derechos_de_autor_y_copyright.html#2.

⁹⁴ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

⁹⁵ «Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del consejo de 26 de febrero de 2014», *Diario Oficial de la Unión Europea* (20 de marzo de 2014), <http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014L0026&from=ES>.

la creación y expansión de servicios de música en línea⁹⁶. A nivel mundial, existe una red de organizaciones de gestión colectiva representada por entidades como la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), la Federación Internacional de Organizaciones de Derechos de Reproducción (IFRRO) y la Asociación de Gestión Colectiva Internacional de Obras Audiovisuales (AGICOA)⁹⁷.

En el caso de la India, la legislación que rige los derechos de autor es la ley «Indian Copyright Act» de 1957, que fue reformada en 1999, para ser adaptada a los principios que refleja el Convenio sobre los Derechos de Autor de Berna, del cual India es firmante. La República de la India también es miembro de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), la Convención Universal sobre Derecho de Autor, la Convención de Roma y el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC/TRIPS). La India también ha suscrito el Convenio de Ginebra para la Protección de los Derechos de los Productores de Fonogramas y el Convenio para la Protección Universal de los Derechos de Autor⁹⁸. En 1997, la Ley de derecho de autor se modificó para introducir dos cambios importantes: el derecho del artista intérprete o ejecutante y una limitación relacionada con el «trato justo».

La ley de derechos de autor india protege y establece una diferenciación entre los trabajos literarios, dramáticos, musicales o artísticos distinto de las fotografías, películas y discos –sec. 2(y)–. Al igual que los demás países, el autor de una obra generalmente se considera el primer propietario de los derechos de autor. Sin embargo, para las obras realizadas bajo un contrato de servicio o de aprendizaje, se considera al empleador como el primer propietario de los derechos autor –sec. 17–. De forma excepcional, no se infringen los derechos de autor si se limita a fines de uso privado o personal, la investigación, el uso educativo por parte de un profesor o estudiante, la crítica o reseña y eventos de actualidad –sec. 52(1)(a)–.

El tiempo de duración de la protección de los derechos de autor cambia respecto a España, ya que es de 60 años después de la muerte del autor para todos aquellos trabajos

⁹⁶ «Collective rights management directive», *Digital Single Market* (web) <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/collective-rights-management-directive>.

⁹⁷ «Entidades internacionales de representación de sociedades gestoras de derechos de autor», *BM Consultors* (marzo 2007): 3, http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxius_gt/entitats_internac_drets_autor_cast.pdf.

⁹⁸ «Los Derechos de Propiedad Intelectual en la India», *Instituto español de Comercio Exterior* (septiembre de 2012): 18, <http://www3.icex.es/icex/cma/contentTypes/common/records/mostrarDocumento/?doc=4617638>.

distintos de las fotografías, películas o discos. Para estos documentos, la protección será de 60 años sin incluir el año de su presentación o publicación. No existirá un límite para la duración de derechos no publicados⁹⁹.

En países como EEUU, el derecho de autor o propiedad para las grabaciones de campo recae en la persona que presiona el botón de la cámara o la grabadora, no en los músicos tradicionales. Mediante el proceso de grabación y transcripción, un grabador ejerce el suficiente esfuerzo intelectual para asegurar un derecho de autor, mientras que a la comunidad se le niegan los derechos de propiedad sobre su música. Como propietario, el grabador puede vender, asignar o arrendar los derechos de autor de sus grabaciones a terceros y cobrar todas las regalías. El grabador será la única persona que podrá obtener ganancias financieras de la música. Cuando un investigador deposita cintas de campo en un archivo público o biblioteca, se le otorgan a esa institución derechos de distribución limitados¹⁰⁰.

En Australia sucede de forma similar: el propietario de la música es la persona que lo grabó, y en el caso de que el investigador haya sido financiado, entonces el derecho de autor recae en la institución que pagó por la grabación. Por el contrario, la ley de derechos de autor de la India otorga la propiedad al artista o intérprete, independientemente de quien lo grabó y en que archivo se encuentre. En el caso de Vietnam, el derecho de autor recae en el gobierno, el cual es el propietario¹⁰¹.

II.2. PROPIEDAD INTELECTUAL EN LOS ARCHIVOS AUDIOVISUALES

Tanto los archivos audiovisuales como las bibliotecas operan en el ámbito de la legislación sobre el derecho y el derecho contractual¹⁰². El archivo debe establecer la posición legal de cada artículo de la colección, ya que en la mayoría de los casos hay limitaciones legales que incluyen derechos de propiedad intelectual de autores y agentes relacionados con la producción y explotación de la obra¹⁰³. Siempre existe más de un

⁹⁹ «Los Derechos de Propiedad Intelectual en la India», 18.

¹⁰⁰ Sherylle Mills, «Indigenous Music and Law: An Analysis of National and International Legislation», *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 70, <https://www.jstor.org/stable/pdf/767807.pdf?refreqid=excelsior%3A442897ef67c637a8d10983829bd62538>.

¹⁰¹ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 83.

¹⁰² Edmondson, *Filosofía y principios*, 68.

¹⁰³ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 5.

nivel de derechos para las grabaciones audiovisuales, que abarca los derechos de grabación, derechos de reproducción, derechos de interpretación y derechos morales¹⁰⁴. Los derechos de autor y derechos de ejecución no están bajo control de una biblioteca o archivo en particular, sino que están definidas por los convenios, tratados y legislaciones internacionales y nacionales de cada país, y organizaciones tales como IFLA, IASA y EBLIDA¹⁰⁵.

La legislación sobre el Depósito Legal también varía según el país, desde la no existencia hasta la que cubre todos los materiales. De la misma forma, el manejo institucional de este depósito varía, ya que incluye a bibliotecas, archivos audiovisuales, bibliotecas universitarias, etc. La adquisición de materiales y colecciones puede ser de origen diverso, ya sea a partir de materiales creados en la localidad o bien a través de donaciones¹⁰⁶. Puesto que es el creador quien ostenta la titularidad de derechos sobre su creación, el archivo o la biblioteca no están facultados para exponer o explotar públicamente fondos de su colección sin su previo consentimiento¹⁰⁷. Sin embargo, el derecho de autor, al igual que el derecho de propiedad, no es un derecho absoluto, y puede limitarse por razones de interés social para establecer un equilibrio entre los intereses de los autores, editores y fabricantes y los de la sociedad¹⁰⁸.

En materiales de creación reciente, la titularidad de los derechos no suele plantear complicaciones formales. Sin embargo, a medida que pasa el tiempo y los derechos se venden y revenden, las productoras se disuelven y los creadores del material fallecen y ceden sus activos a los herederos, la titularidad de los derechos se vuelve confusa. Es importante que la institución cultural solicite la autorización a la persona que tiene los derechos, la cual puede ser distinta del propietario de los contenidos¹⁰⁹. En los casos en donde es difícil identificar al legítimo autor de la obra, el archivo tiene que decidir si asumir conscientemente el riesgo al facilitar el acceso del material expuesto al público o bien restringirlo. En el caso, de que alguien reclame posteriormente los derechos, el

¹⁰⁴ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 18-19.

¹⁰⁵ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 6.

¹⁰⁶ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 7.

¹⁰⁷ Edmondson, *Filosofía y principios*, 68.

¹⁰⁸ María Nievas Lorenzo Escolar, «La ley de propiedad intelectual y su repercusión en la actividad de las bibliotecas», *Revista española de documentación científica* 32, n.º 4 (2009): 36, <http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/513/57>.

¹⁰⁹ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

archivo podrá alegar que actuó de forma razonable en defensa del interés público, y abonar al legítimo derechohabiente los ingresos que haya obtenido facilitando su acceso¹¹⁰. El artículo 37 bis. de la Ley de Propiedad Intelectual estipula que:

(1) Se considera obra huérfana a la obra cuyos titulares de derechos no están identificados o, de estarlo, no están localizados a pesar de haberse efectuado una previa búsqueda diligente de los mismos.

(2) Si existen varios titulares de derechos sobre una misma obra y no todos ellos han sido identificados o, a pesar de haber sido identificados, no han sido localizados tras haber efectuado una búsqueda diligente, la obra se podrá utilizar conforme a la presente ley, sin perjuicio de los derechos de los titulares que hayan sido identificados y localizados y, en su caso, de la necesidad de la correspondiente autorización.

(3) Toda utilización de una obra huérfana requerirá la mención de los nombres de los autores y titulares de derechos de propiedad intelectual identificados, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 14.2.º

(4) Los centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como los organismos públicos de radiodifusión, archivos, fonotecas y filmotecas podrán reproducir, a efectos de digitalización, puesta a disposición del público, indexación, catalogación, conservación o restauración, y poner a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i), las siguientes obras huérfanas, siempre que tales actos se lleven a cabo sin ánimo de lucro y con el fin de alcanzar objetivos relacionados con su misión de interés público, en particular la conservación y restauración de las obras que figuren en su colección y la facilitación del acceso a la misma con fines culturales y educativos:

- a) Obras cinematográficas o audiovisuales, fonogramas y obras publicadas en forma de libros, periódicos, revistas u otro material impreso que figuren en las colecciones de centros educativos, museos, bibliotecas y hemerotecas accesibles al público, así como de archivos, fonotecas y filmotecas.
- b) Obras cinematográficas o audiovisuales y fonogramas producidos por organismos públicos de radiodifusión hasta el 31 de diciembre de 2002 inclusive, y que figuren en sus archivos.

En España, las colecciones y bases de datos también son objeto de propiedad intelectual, en los términos del Libro I, artículo 12, de la presente Ley:

las colecciones de obras ajenas, de datos o de otros elementos independientes como las antologías y las bases de datos que por la selección o disposición de sus contenidos constituyan creaciones intelectuales, sin perjuicio, en su caso, de los derechos que pudieran subsistir sobre dichos contenidos (...) y se consideran bases de datos las colecciones de obras, de datos, o de otros elementos independientes dispuestos de manera sistemática o metódica y accesibles individualmente por medios electrónicos o de otra forma.

¹¹⁰ Edmondson, *Filosofía y principios*, 68.

Los titulares de las instituciones culturales serán los que remuneren a los autores por los préstamos que realicen de sus obras a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. Según el artículo 37 recogido en el Capítulo II de la Ley de Propiedad Intelectual:

los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquellas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación o conservación (...) Asimismo, los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, fonotecas o filmotecas de titularidad pública o que pertenezcan a entidades de interés general de carácter cultural, científico o educativo sin ánimo de lucro, o a instituciones docentes integradas en el sistema educativo español, no precisarán autorización de los titulares de derechos por los préstamos que realicen.

Para que un archivo pueda exhibir las obras audiovisuales como materiales de recurso es necesario la concesión de un permiso a través de un contrato que definan los derechos de sus autores y las condiciones de uso de sus obras, ya que de lo contrario los propietarios poseedores de los derechos de autor podrán iniciar acciones legales contra esa entidad¹¹¹ y los archivos se verán frustrados en sus esfuerzos por hacer que sus colecciones sean accesibles¹¹². Según establece la OMPI, «Un acuerdo de licencia es una asociación (un contrato) entre un titular de derechos de propiedad intelectual (licenciante) y otra persona que recibe la autorización de utilizar dichos derechos (licenciario) a cambio de un pago convenido de antemano (tasa o regalía)»¹¹³.

Un archivo o institución cultural puede otorgar tres tipos de licencias en función de la finalidad y el uso específico de los contenidos: comercial, no comercial y educativo¹¹⁴. Los archivos que suban y publiquen contenidos multimedia a un sitio web están sujetos de igual forma a una serie de limitaciones que dependerán de la licencia escogida por su autor. Las licencias más habituales son la de *Copyright*, simbolizada por

¹¹¹ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

¹¹² Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

¹¹³ «La concesión de licencias sobre derechos de propiedad intelectual: un componente vital de la estrategia comercial de su PYME», *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (web), http://www.wipo.int/sme/es/ip_business/licensing/licensing.htm.

¹¹⁴ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

una C en un círculo y la leyenda «Todos los derechos reservados» y la *Copyleft*, con una letra C invertida en un círculo, referida a las licencias libres. En ella, el autor concede los derechos de su obra con la condición de que cualquier modificación a la obra original mantenga la misma licencia¹¹⁵. Dentro de esta categoría surgieron licencias como GNU General Public License (GNU GPL) y Creative Commons, en donde el autor decide el tipo de protección y limitación que va a tener su obra a través de 4 iconos que combinados ofrecen las 6 licencias CC disponibles¹¹⁶:

- Reconocimiento (CC BY)
- Reconocimiento-CompartirIgual (CC BY-SA)
- Reconocimiento-SinObraDerivada (CC BY-ND)
- Reconocimiento-NoComercial (CC BY-NC)
- Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual (CC BY-NC-SA)
- Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (CC BY-NC-ND)

Los archivos deben tener un registro de la situación de los derechos de cada artículo con licencia de la colección, que actualizarán regularmente,¹¹⁷ para asegurarse de que puedan hacer copias para la preservación y el acceso.

Además de los derechos de propiedad intelectual, un archivo deberá tener en cuenta otras leyes y normativas –como la protección de datos de carácter personal, derechos de imagen, derecho a la privacidad, libertad de expresión, obscenidad e indecencia, etc.– que regulan la facultad de copiar y/o reutilizar documentos audiovisuales en un archivo, e impiden la difusión y consulta de los documentos y la digitalización o la disponibilidad online de los contenidos¹¹⁸.

¹¹⁵ «Copyleft, la libre circulación de las ideas», *desarrolloweb* (web), <https://desarrolloweb.com/articulos/copyleft-libre-circulacion-ideas.html>.

¹¹⁶ «Sobre las licencias», *Creative Commons* (web), https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES.

¹¹⁷ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 5.

¹¹⁸ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

II.3. CONSIDERACIONES ÉTICAS

Las leyes de derechos de autor tienen su origen en la Ilustración, que situaba al individuo como el elemento fundamental de la sociedad frente al grupo o la comunidad¹¹⁹. Se suele considerar el Estatuto de la Reina Ana de 1709 como la primera norma legal que concibió los derechos de autor, al introducir explícitamente la idea del autor como el titular del derecho de autor¹²⁰.

Fuera de Occidente, la historia de la legislación de derechos de autor se inicia con el imperialismo a través de una intensa expansión colonial. Durante el siglo XIX, los imperios europeos anexionaron territorios y formaron colonias en África, Asia y el Pacífico para su explotación. Esto supuso en muchos casos el desposeimiento y alejamiento de las poblaciones autóctonas de sus tierras, la explotación (sin compensación) y destrucción de gran parte de su patrimonio cultural¹²¹. En el caso de la India, tras la rebelión de 1857, las posesiones territoriales de la British East India Company fueron transferidas a la Corona Británica, lo que dio origen a la formación del Raj británico.

De esta forma, potencias coloniales como Gran Bretaña, Francia o Bélgica transfieren su legislación nacional y la imponen en sus colonias, protectorados o territorios. Así, por ejemplo, las leyes británicas de 1911 y 1956, las leyes francesas de 1791, 1793 y 1957, la ley española de 1847, la ley belga de 1886 y la ley neerlandesa de 1912, constituyen los primeros casos de legislación de derecho de autor en diversos países de África, Asia y América Latina¹²². Durante la primera mitad del siglo XX, crecen en los territorios súbditos movimientos nacionalistas anticolonialistas que proclaman convertirse en estados independientes. En la India, el territorio reclamaba desde la década de 1920 su derecho a la independencia con Mahatma Gandhi ejerciendo de líder nacionalista. El 15 de agosto de 1947, se proclamó su independencia del dominio

¹¹⁹ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

¹²⁰ «Nota explicativa sobre el origen del régimen jurídico de propiedad intelectual del Reino Unido», *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (web), <http://www.wipo.int/export/sites/www/wipolex/es/notes/gb.pdf>.

¹²¹ Kamal Puri, «Preservación y conservación de las expresiones del folclore», *Boletín de derecho de autor* 32, n.º 4 (octubre-diciembre 1998): 28, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>.

¹²² Folarin Shyllon, «Conservación, preservación y protección jurídica del folclore en África: estudio general», *Boletín de derecho de autor* 32, n.º 4 (octubre-diciembre 1998): 44, <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>.

británico, dando lugar a la creación de los Estados soberanos del Dominio de Pakistán (posteriormente dividida en Pakistán y Bangladesh) y la Unión de la India (más tarde República de la India).

Cuando estos territorios lograron la independencia, la mayor parte de los nuevos Estados heredaron la legislación de derecho de autor de los gobiernos coloniales. De hecho, tanto las leyes internacionales como nacionales actuales de gran parte de los países del mundo mantienen y reflejan las ideas europeas decimonónicas basadas en un pensamiento evolucionista, el poder imperial, y una economía de mercado que benefician al individuo creativo frente a los intereses de las comunidades no occidentales, grupos étnicos minoritarios, los pueblos rurales, tribus, clanes, etc.¹²³. Es por ello que surgió la necesidad de garantizar la protección jurídica de la música tradicional debido a la tendencia a «explotar y comercializar expresiones del folclore a escala mundial sin guardar el debido respeto a los intereses culturales o económicos de las comunidades de donde provienen tales expresiones»¹²⁴.

Por tanto, resulta incompatible tratar de aplicar leyes de propiedad intelectual y de derechos de autor de origen occidental basadas en la protección de los intereses económicos, en comunidades o sociedades no occidentales donde las estructuras, los intereses y los significados culturales son muy diferentes. En ocasiones, el derecho consuetudinario no comporta ningún derecho de propiedad equivalente al concepto jurídico occidental de propiedad, sobre el cual se basa la reglamentación de derecho de autor, sino que ésta puede estar regida por un sistema de obligaciones, conforme a reglas tradicionalmente estrictas. La expresión cultural no es un bien o una propiedad, sino que representa los valores de una comunidad¹²⁵. En Australia, por ejemplo, el derecho consuetudinario aborígen se funda en la propiedad de grupo, la implicación de la comunidad y la adopción de decisiones por consenso¹²⁶. Las expresiones aborígenes tienen su fundamento en leyes de costumbres (prácticas consensuadas no escritas) de propiedad colectiva¹²⁷. Los pueblos aborígenes de Australia protegen la música, las obras artísticas o los diseños tradicionales porque son considerados como parte integrantes del

¹²³ Seeger, «Who Should Control», 31-33.

¹²⁴ Shyllon, «Conservación, preservación», 44.

¹²⁵ Florence Lézé, «La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la Unesco», *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM* (2013): 157, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3536/10.pdf>.

¹²⁶ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 15.

¹²⁷ Cámara, «Etnomusicología y propiedad intelectual», 377.

patrimonio y la identidad de la comunidad a la que pertenecen. Su percepción va más allá de las consideraciones materiales occidentales por las cuales a un individuo se le recompensa económicamente por registrar un «producto». Su supervivencia no es solo una cuestión física, sino que depende también del mantenimiento de los vínculos espirituales con la tierra y sus comunidades¹²⁸.

En muchas sociedades una canción no es valorada como una «mercancía», ni un «bien», ni una forma de «propiedad», sino que es considerada una de las manifestaciones de una antigua e ininterrumpida relación entre un pueblo y su territorio, que define parte de la identidad colectiva y que, por tanto, no puede ser enajenada. Puede existir también un profundo vínculo espiritual por lo que muchas comunidades confieren a su música connotaciones religiosas, mágicas o místicas. Determinadas obras no se pueden mostrar a personas ajenas a la comunidad al ser consideradas sagradas por sus miembros y estar asociadas a espacios y lugares sagrados¹²⁹. En palabras de Erica-Irene Daes¹³⁰:

Los pueblos indígenas no consideran en absoluto su patrimonio como si fuese una propiedad –es decir, como si se tratase de algo que tuviese un propietario y se utilizase para obtener beneficios económicos- sino en función de su aspecto comunitario y de la responsabilidad individual a un tiempo. El hecho de poseer una canción, un relato, o un conocimiento de remedios medicinales, entraña determinadas responsabilidades que atañen al respeto y la relación de reciprocidad con respecto a los seres humanos, animales, plantas y lugares relacionados con esa canción, ese relato o ese remedio medicinal. Para los pueblos indígenas, el patrimonio es un conjunto de relaciones y no un conglomerado de derechos económicos.

De hecho, diversas comunidades han manifestado que consideran que sus rituales sagrados se han trivializado y convertido en entretenimiento al reproducirse fuera del contexto cultural o espiritual. Sienten que sus almas están siendo robadas y encarceladas en archivos, o explotadas a través de la publicación comercial de su cultura sin su permiso¹³¹.

Las obras y manifestaciones creativas de comunidades no occidentales son excluidas del derecho de autor por la mayoría de las naciones al carecer de un autor individual e identificable, originalidad y novedad, tangibilidad, un plazo limitado de protección y de una finalidad comercial y económica con ánimo de lucro. De esta forma,

¹²⁸ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 5.

¹²⁹ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 9.

¹³⁰ Massey y Stephens, «Derechos de propiedad intelectual», 56.

¹³¹ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 73-74.

estás pasan a formar parte del dominio público y pueden ser explotadas libremente por cualquier persona, sin limitaciones legales ni pagos de regalías¹³². Esto supone un trato injusto a los miembros de las comunidades que ven como compositores, músicos e investigadores extranjeros llegan a sus territorios y registran grabaciones de campo que después publican en sus países de origen bajo la ley de derechos de autor beneficiándose económicamente, sin reconocer ni compensar a los artistas e intérpretes originales de la canción tradicional de la cual las han tomado. Dicho de otro modo, esa música ha sido publicada sin permiso y convertido en un producto¹³³.

En la actualidad se sigue aceptando de forma categórica que la música tradicional es de autoría colectiva, y al carecer esta de un autor individual identificable y ser transmitida de forma oral no debe ser protegida por los derechos de autor. Sin embargo, esto no es del todo cierto, ya que la creatividad en la tradición se caracteriza por la interacción entre la creatividad individual y la colectiva, ya que cualquier manifestación artística comienza a partir de un solo individuo (o un pequeño conjunto de individuos)¹³⁴. Solo si esa creación artística es aceptada por el resto de la comunidad, podrá finalmente formar parte del repertorio tradicional y convertirse en patrimonio cultural de dicha comunidad. En la mayoría de las veces, el nombre del autor se pierde, ya que lo relevante es el significado que identifica y representa a los miembros de la comunidad. La idea de la «autoría colectiva» puede ser considerada como una muestra de la herencia del pensamiento evolucionista anteriormente mencionado, que entendía que las sociedades evolutivamente menos desarrolladas solo podían repetir o crear colectivamente¹³⁵.

También se ha argumentado que la música tradicional, al inspirarse en la tradición anterior, no cumple la condición de originalidad. No obstante, la transmisión de la música tradicional es un proceso dinámico que se transfiere de generación en generación y está en constante evolución y desarrollo. No se trata de una imitación y reproducción exacta carente de originalidad, sino que cada artista interpreta y asimila de forma creativa la

¹³² Shyllon, «Conservación, preservación», 44.

Mill, «Indigenous Music and Law», 61.

¹³³ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

¹³⁴ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 16-17.

¹³⁵ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

tradición. La música tradicional puede contemplarse como «original» –en el sentido que estos términos tienen en el derecho de autor– al incorporar variaciones o elementos novedosos al repertorio, que luego pueden ser aprobados y recreados dentro de la comunidad¹³⁶. Dicho de otro modo, ninguna obra protegida, ya sea de índole literaria, artística o científica, tiene un origen exclusivamente individual, sino que más bien se inspira en la tradición y en el entorno social del autor¹³⁷.

En cuanto a la fijación o tangibilidad, las obras orales no gozan de la protección del derecho de autor a no ser que estas estén plasmadas en un material o soporte tangible. Lo mismo sucede con las ideas y los temas, ya que lo que está protegido es la forma y la sustancia. Muchos elementos del patrimonio cultural existen exclusivamente en la memoria colectiva e individual y en el caso de la música, además, solo cobran existencia en el momento en que se manifiesta¹³⁸. El concepto de improvisación está presente en multitud de músicas tradicionales no occidentales –raga y tala en la India; patet en la música de gamelan; dastgah en Irán o maqam en la música árabe y turca– y generalmente suele afirmarse que la improvisación es algo distinto a la composición por que el principal criterio para distinguirlos es la presencia de notación musical. Según Bruno Nettl, la improvisación y la composición son más bien partes de una misma idea, ya que ciertas culturas orientales consideran la improvisación como una forma de creación¹³⁹.

Los dilemas que plantea el multiculturalismo y la diversidad cultural, requieren de políticas que aseguren y protejan la diversidad de expresiones de las comunidades y el intercambio libre de experiencias culturales¹⁴⁰. Las naciones están influenciadas y modeladas en cierta medida por las organizaciones internacionales, muchas de las cuales trabajan en cuestiones de propiedad intelectual. Lo que en el pasado se entendía por «folklore», hoy es reconocido y protegido por la Unesco y la OMPI bajo la denominación de «conocimientos tradicionales», «expresiones culturales tradicionales», «patrimonio cultural inmaterial» o «expresiones de folklore»¹⁴¹.

¹³⁶ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folklore* (Ginebra: OMPI), 5.

¹³⁷ Shyllon, «Conservación, preservación», 41.

¹³⁸ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 18.

¹³⁹ Bruno Nettl, «Reflexiones en torno a la improvisación: Un análisis comparativo», *Quodlibet* 28 (2004): 74-75.

¹⁴⁰ OMPI, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales*, 2.

¹⁴¹ Seeger, «Who Should Control», 41.

La protección jurídica internacional comenzó en 1973, cuando el gobierno de Bolivia propuso un Protocolo a la Convención Universal sobre Derecho de Autor, con el fin de proteger el folclore¹⁴². En 1976 con ayuda de la Unesco y la OMPI, se aprobó la Ley Tipo de Túnez sobre Derechos de Autor, que incluyó protección *sui generis* para las expresiones del folclore¹⁴³.

Otros instrumentos importantes en el plano internacional son las discusiones y recomendaciones de la Unesco y la OMPI respecto a la protección y preservación de las expresiones del folclore. La Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular de 1989, constituyó el primer instrumento jurídico internacional relativo a la salvaguarda de la cultura tradicional y popular, al considerar «que la cultura tradicional y popular forma parte del patrimonio universal de la humanidad y que es un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos y grupos sociales existentes y de afirmación de su identidad cultural». La Recomendación, incluye medidas relacionadas con la identificación, conservación, preservación, difusión y protección de la cultura tradicional. Son interesantes los aspectos de propiedad intelectual en relación a la protección de las expresiones del folclore, así como la defensa de los informantes en su calidad de portadores de la tradición (protección de la vida privada y del carácter confidencial) y los intereses de los compiladores y archivos¹⁴⁴. Estas y otras propuestas se materializaron en 1993 en el sistema de «bienes culturales vivos», el cual fue propuesto como uno de los medios para aplicar la Recomendación¹⁴⁵.

En 1996, se aprobó el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), que otorga protección a los intérpretes o ejecutantes de expresiones de folclore. Un año después, se celebró en Phuket (Tailandia), el Foro Mundial Unesco-OMPI sobre la Protección del Folclore, en el que convinieron que el régimen de los derechos de autor era inadecuado y que la protección del folclore es un asunto que exige el establecimiento de normas internacionales¹⁴⁶. El Plan de Acción de Phuket conformó la necesidad de definir, identificar, conservar, preservar, difundir y proteger las

¹⁴² Oscar Alberto Pérez Peña, «Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural: Protección Jurídica a la Cultura Popular Tradicional, con Especial Referencia a Cuba», *Revista Propiedad Intelectual* 14 (enero-diciembre 2011): 217, <http://www.redalyc.org/html/1890/189020164011/>.

¹⁴³ OMPI, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales*, 3.

¹⁴⁴ «Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular», *Unesco* (web), http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

¹⁴⁵ Shyllon, «Conservación, preservación», 43.

¹⁴⁶ Shyllon, «Conservación, preservación», 41.

expresiones del folclore que constituyen un patrimonio cultural vivo de trascendencia económica, social y política. Además, el Plan contempló la necesidad de encontrar un justo equilibrio entre la comunidad que posee el folclore y los usuarios de las expresiones del mismo¹⁴⁷.

Durante 1998 y 1999, la OMPI llevó a cabo misiones exploratorias en 28 países para determinar las necesidades y expectativas de los titulares de conocimientos tradicionales en relación a la propiedad intelectual. Los resultados fueron publicados en 2001 por la OMPI en un informe titulado «Conocimientos tradicionales: Necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual». A finales del 2000, se creó el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore, encargada de las conexiones políticas y prácticas entre el sistema de la propiedad intelectual y las preocupaciones de los profesionales y los custodios de las culturas tradicionales. Sus estudios han servido de base para el debate político internacional y han contribuido al desarrollo de herramientas aplicadas¹⁴⁸.

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, aprobada en 2003 por la Conferencia General de la Unesco, resaltó la importancia de las tradiciones no escritas. Asimismo, el grupo de trabajo de la OMPI sobre folclore y conocimiento tradicional plantea cuestiones importantes que podrían conducir a modificaciones innovadoras de las leyes de propiedad intelectual existentes en muchas naciones.

En 2007, la «Declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas» incluyó una serie de disposiciones sobre los derechos de los indígenas en relación a su propio conocimiento y cultura. El artículo 31, establece que¹⁴⁹:

Los pueblos indígenas tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales, así como las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, incluidos los recursos humanos y genéticos, las semillas, las medicinas, el conocimiento de las propiedades de la fauna y la flora, las tradiciones orales, la literatura, los diseños, los deportes y los juegos tradicionales y las artes visuales y escénicas. También tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual sobre dicho patrimonio cultural, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales.

¹⁴⁷ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 26.

¹⁴⁸ OMPI, *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales*, 4.

¹⁴⁹ Seeger, «Who Should Control», 30.

Se debe agregar que existen en la actualidad varios tratados y acuerdos internacionales que abordan la protección de la música no occidental: la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Convenio de Berna y el Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio (GATT). De las tres, solo el Convenio de Berna y el GATT se consideran leyes internacionales vinculantes, aunque ninguna resulta realmente eficaz para la protección de la música tradicional no occidental¹⁵⁰.

El artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos especifica:

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora¹⁵¹.

Sin embargo, el documento se trata de un estándar de tratamiento sugerido y está por tanto muy limitado legalmente. Con respecto al Convenio de Berna, niega a los artistas tradicionales los derechos de propiedad directamente reconocidos sobre su música, a menos que su gobierno nacional designe a la comunidad como la «autoridad competente». En 1967, una modificación al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, reflejada en el artículo 15.4, proporciona protección internacional a las expresiones del folclore o expresiones culturales tradicionales. El Convenio de Berna sigue siendo el único derecho internacional vinculante que aborda específicamente la música tradicional; sin embargo, se centra en mantener la soberanía nacional sobre el destino de la música tradicional en lugar de colocar la música bajo el control de las comunidades de origen. Por último, por lo que se refiere al GATT, fue un tratado creado para proteger las barreras comerciales entre países, no para preservar los derechos de las personas. Por tanto, la música es considerada como una «mercancía» y examinada bajo los esquemas de derecho de autor para determinar si son barreras comerciales ilegítimas¹⁵².

En el plano nacional, son varios los países que cuentan con leyes sobre la protección de la cultura tradicional, en particular sobre la promoción y enseñanza de la artesanía y el acopio de la información (México, Costa Rica, Brasil, Bolivia, Ecuador,

¹⁵⁰ Mill, «Indigenous Music and Law», 75.

¹⁵¹ «Artículo 27», *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (web), <https://dudh.es/27/>.

¹⁵² Mill, «Indigenous Music and Law», 75.

etc.). Otros países como Australia, Bolivia, Chile, Costa Rica, Venezuela, Marruecos, Barbados, Indonesia, Camerún, Argelia, Senegal, Burundi, Costa de Marfil, etc., aplican directa o indirectamente la legislación nacional sobre derechos de autor¹⁵³.

En España, los mecanismos de preservación y salvaguardia de las expresiones culturales tradicionales que integran el Patrimonio Cultural son regulados por cada Comunidad Autónoma dentro del marco de las convenciones internacionales¹⁵⁴. Sin embargo, la legislación de las autonomías solo contempla los elementos afines a la consideración como patrimonio de la cultura popular tradicional y su promoción, por lo que quedan fuera del marco de protección la regulación de los aspectos de propiedad intelectual¹⁵⁵. En la India, la «Indian Copyright Act» tampoco incluye ninguna disposición para la protección de las expresiones de la música tradicional.

En Bolivia se promulgó una ley en 1967 que confería la protección jurídica a su folclore nacional dentro de un marco muy similar al del derecho de autor¹⁵⁶. Senegal, nacionalizó la música tradicional para preservar la «identidad cultural» de la nación, mientras que Brasil adoptó el concepto de «autodeterminación cultural», de tal forma que entregaba la propiedad y el control de la música tradicional a su comunidad de origen¹⁵⁷.

El Grupo de Trabajo Australiano de 1981, determinó que era fundamental proteger el folclore aborigen australiano y recomendó establecer una Ley sobre el Folclore Aborigen que comprendiese¹⁵⁸:

1. La prohibición de los usos no tradicionales del material secreto y sagrado.
2. La prohibición de los usos que supongan degradación, mutilación o destrucción.
3. El pago a los propietarios tradicionales por la utilización con fines comerciales de objetos.
4. Un sistema de autorizaciones para los usuarios que protegen los elementos del folclore.

¹⁵³ Pérez Peña, «Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural», 219.

¹⁵⁴ Isabel Hernando Collazos, «Etnografía y propiedad intelectual. Pinceladas sobre los retos legales planteados», En *El copyright en cuestión: Diálogos sobre la propiedad intelectual*, coord. por Javier Torres Ripa y José Antonio Gómez Hernández (Bilbao: Universidad de Deusto, 2011), 92.

¹⁵⁵ Pérez Peña, «Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural», 219.

¹⁵⁶ Shyllon, «Conservación, preservación», 42.

¹⁵⁷ Mill, «Indigenous Music and Law», 60.

¹⁵⁸ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 23.

5. Una Junta del Folclore Aborigen para asesorar al ministro sobre cuestiones políticas.
6. Un Comisionado del Folclore Aborigen que emita autorizaciones y negocie pagos.

En Venezuela, la Ley de Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas de 2009, integró medidas de protección típicas del sistema de patrimonio cultural como la promoción y difusión, inventario, registro, transmisión, documentación etc., y otras diferentes como la identificación con un símbolo autóctono de los bienes y servicios tradicionales que indican el pueblo y la comunidad indígena de origen (art. 23), el uso y utilización de los nombres y denominaciones de los pueblos y comunidades indígenas (art. 24), así como el hecho de que se reconozca a éstos propiedad intelectual colectiva sobre los bienes que integran su patrimonio cultural (art. 7)¹⁵⁹:

Solo podrán ser objeto de registro, por el Instituto de Patrimonio Cultural de común acuerdo con los pueblos y comunidades indígenas, quienes conservarán la propiedad intelectual colectiva de los mismos¹⁶⁰.

Por último, resulta interesante analizar el caso de los indígenas nativos de los Estados Unidos y el Canadá, ya que han adoptado el cierre de sus fronteras como medida para proteger sus valores culturales. Todo aquel que desee investigar y estudiar sobre su modo de vida deberá presentarse ante el Consejo Tribal y cursar una solicitud oficial en la que indique lo que desea recopilar y la finalidad de dicho material. Una vez aceptada la solicitud, se estipula el tipo de información que se puede o no recopilar. La tribu puede exigir que se le atribuya el derecho de autor y el encargado de preservación cultural podrá revisar y examinar todo lo que se publique. Todos estos aspectos figurarán en un contrato escrito que firmarán ambas partes¹⁶¹.

Como se ha visto hasta ahora, los problemas de propiedad intelectual son complejos y están relacionados con cuestiones de poder, justicia social e intereses económicos. Las diferentes consideraciones de la legislación son heterogéneas y pueden

¹⁵⁹ Pérez Peña, «Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural», 219.

¹⁶⁰ «Ley de Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas», *Unesco* (web), http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/venezuela/venezuela_leypatrimoniopuebloindigeno_2009_spaorof.pdf.

¹⁶¹ Shyllon, «Conservación, preservación», 44.

variar en cada país¹⁶². Mientras que la situación no evolucione tanto en el plano nacional como en el internacional y se establezcan legislaciones efectivas que operen a favor de los derechos de autor de la música tradicional, los etnomusicólogos deben adoptar soluciones pertinentes en cada caso. Muchos profesionales encuentran difícil llevar a cabo ciertas investigaciones debido a su desconocimiento de las leyes de derechos de autor del país en el que investigan y las implicaciones éticas que deben adoptar a medida que registran, archivan, enseñan y producen grabaciones audiovisuales para archivos o discográficas¹⁶³. Muchos músicos, compositores e investigadores no tienen claro estos límites y no están seguros de lo que se les permite publicar.

Antes de la década de los 90, las problemáticas en torno a la propiedad intelectual de la música tradicional habían sido escasamente afrontadas por los etnomusicólogos. En 1992 Anthony Seeger afirmó:

(...) ninguna figura importante en el campo de la etnomusicología alguna vez definió el objeto de nuestro estudio en términos de derechos y obligaciones, conflicto o adjudicación. Los problemas simplemente no fueron planteados por nuestros 'ancestros' y rara vez han sido parte de nuestras reflexiones teóricas desde entonces¹⁶⁴.

En las últimas décadas la preocupación ha sido cada vez mayor entre los etnomusicólogos gracias al desarrollo de espacios donde es posible discutir experiencias y plantear nuevos enfoques que ayuden a reducir la desigualdad en materia de propiedad intelectual y derechos de autor. A pesar del creciente interés, en la actualidad sigue siendo un tema poco abordado desde el ámbito académico, ya que rara vez se imparten cursos sobre derecho musical que tengan en cuenta estas consideraciones en universidades y conservatorios. Ante la falta de una legislación que garantice la salvaguarda y protección de los derechos en torno a la música tradicional de las comunidades autóctonas, los etnomusicólogos deben contribuir a crear barreras y medidas que ayuden a frenar la explotación de las culturas que estudian. Para ello, deben conocer los marcos legales

¹⁶² Seeger, «Who Should Control», 27.

¹⁶³ Anthony Seeger, «Ethnomusicologist, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property», *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 92, <https://www.jstor.org/stable/pdf/767808.pdf?refreqid=excelsior%3Acd7f389131d039c5fb3ebcc0d6982975>.

¹⁶⁴ Anthony Seeger, «Ethnomusicology and Music Law», *Ethnomusicology* 36 n.º. 3 (otoño de 1992): 346, <https://www.jstor.org/stable/pdf/851868.pdf?refreqid=excelsior%3Adfd6faa83347b3b6194d27bcc344f98f>.

vigentes y estar en permanente contacto con la comunidad, los archivos y los actores que puedan legislar¹⁶⁵.

Los etnomusicólogos no solo son los encargados de la recopilación y el estudio del material que recogen en las comunidades –videos, audios, fotografía, transcripciones, etc.–, sino que deben tratar de proteger y salvaguardar el interés de las comunidades y los derechos de las personas que crearon la música frente a los de la industria, cuyos propósitos son la comerciabilidad y la rentabilidad económica. A su vez, pueden contribuir a la educación de las comunidades locales para que conozcan las leyes y protegerlas de ser explotadas por un tercero¹⁶⁶. Como docentes, pueden debatir a través de los foros educativos y enseñar a sus estudiantes sobre cuestiones éticas y legislativas. Como difusores, deben escribir y colaborar con otros especialistas para dar a conocer las fortalezas y debilidades de la legislación y concienciar a la sociedad de ellas, así como estar activos en foros y conferencias, publicar tanto en revistas científicas como en periódicos, blogs y redes sociales. De esta forma, se logrará presionar a los grupos políticos para que lleven a cabo propuestas que sean viables al beneficio de las comunidades¹⁶⁷.

La solución de registrar permisos tanto de forma escrita como por vídeo es discutida, y no siempre se lleva a cabo en la práctica. De hecho, muchas instituciones no cuentan con ningún permiso o acuerdo por parte de las comunidades locales para poder usar su material y difundirlo. Es cierto que en ocasiones resulta difícil o incluso imposible solicitar un permiso para grabar, por ejemplo, en grandes eventos públicos y *performances* como festivales, donde es difícil identificar a los titulares de derechos apropiados o a sus representantes; o en contextos rituales, situaciones de trance y posesión, etc.¹⁶⁸.

Pese a las dificultades, el investigador debe obtener los permisos adecuados antes de realizar cualquier grabación. Para ello, la solución más simple es redactar con el artista o la comunidad un simple contrato que registre el permiso de los participantes para realizar la grabación. Este contrato debe ser conmemorado, ya sea por escrito o en una grabación, y debe depositarse en los archivos junto con las grabaciones de campo. Si el

¹⁶⁵ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 85-86.

¹⁶⁶ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 80-81.

¹⁶⁷ Seeger, «Who Should Control», 47-48.

¹⁶⁸ Chaudhuri, *Intellectual Property*, 17.

compositor de una pieza grabada es diferente del intérprete, hay que intentar obtener el permiso del compositor también. De esta forma no hay riesgo de enfrentarse a posibles conflictos legales futuros con informantes descontentos. Es importante considerar primero las intenciones del artista y tratar de llegar a un acuerdo en base a ello. Así se afianzará una relación basada en la confianza y el respeto mutuo entre ambas partes¹⁶⁹.

En el caso de que las grabaciones tuvieran una finalidad comercial, debería contemplarse una retribución justa y repartir parte de los beneficios a todos los artistas que hayan participado en el proyecto por ceder esos materiales. Para ello, se debe discutir con la comunidad los usos apropiados que los terceros pueden hacer de él y estipular el porcentaje de regalías que se obtendrían sobre los materiales. De nuevo, habrá ocasiones en las que sea difícil compensar a la comunidad o al individuo, ya sea porque el investigador no ha tenido la oportunidad de regresar o porque no se pueda localizar a los músicos o sus herederos. Por lo cual, siempre que sea posible, el etnomusicólogo debe obtener la autoridad para negociar en nombre de la comunidad, de modo que tenga el poder de decidir cuándo y cómo se difunde la música incorporada en las grabaciones de campo¹⁷⁰.

Sea cual sea el caso, es complicado establecer unas pautas sistemáticas ante la falta de una legislación aplicable. La ética en el trabajo de campo y la investigación puede variar dependiendo de las situaciones y las culturas, ya que no son reglas estrictas. Más bien, depende del etnomusicólogo encontrar la forma más adecuada de compensar y proteger a los artistas de cada comunidad por su contribución, por lo que debe de adaptarse y entender cuál es la solución más inteligente y justa en cada caso:

Aunque algunos colegas argumentaron que no podía aplicar mi experiencia con la comunidad 'Are'are a otras circunstancias, me pareció que era la responsabilidad de cada investigador encontrar una forma de devolver parte del beneficio comercial a los artistas o la comunidad¹⁷¹.

Son muchos los etnomusicólogos e investigadores que han llevado a cabo buenas prácticas, al reconocer el valor de la música de las comunidades y la importancia de sus músicos. En 1982, Anthony Seeger publicó su primer proyecto de grabación comercial

¹⁶⁹ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

¹⁷⁰ Mill, «Indigenous Music and Law», 82-83.

¹⁷¹ Zemp, «The/An Ethnomusicologist», 42.

con la comunidad Suya—*Música Indígena, A arte Vocal dos Suyá*— considerándolo como una verdadera coproducción con la comunidad, ya que se pactó lo que se incluiría, como debía ser descrito, como se traducirían los textos, etc. Asimismo, se aseguró que la comunidad recibiera las regalías correspondientes a través del pequeño sello discográfico que produjo el álbum¹⁷².

El etnomusicólogo suizo Hugo Zemp, durante tres periodos de trabajo de campo, entre 1969 y 1977 en las Islas Salomón, pagó a los artistas una compensación monetaria correspondiente a los salarios diarios locales por el tiempo que los músicos no trabajaban en sus jardines o en las plantaciones de coco. También acordó que, en el caso de obtener beneficio económico de la explotación comercial de discos, los pagos de regalías regresarían a las Islas Salomón. De esta forma, pactó con los líderes 'Are'are la compensación de tarifas diarias y regalías futuras de los discos publicados con la condición de que no se asignarían individualmente a cada músico, sino al consejo de jefes 'Are'are, ya que consideraban que la música pertenecía al pueblo en su conjunto. Para los pagos de los discos publicados en 1994 y 1995, Zemp decidió enviar solo la mitad a la gente 'Are'are, de acuerdo con las estipulaciones de los contratos con Le Chant du Monde, debido a los gastos ocasionados por el reemplazo del material técnico, como grabadoras de audio y un ordenador. En esta ocasión, sugirió al Jefe Supremo de Are'are la distribución del 50% del dinero a los músicos y sus herederos (ya que muchos habían muerto) y el 50% restante repartirlo entre el Consejo 'Are'are. Después de esta experiencia en las Islas Salomón, Zemp decidió introducir una cláusula en los nuevos contratos de la serie de discos «Collection Musée de l'Homme», que estipulaba el intercambio de ganancias entre investigadores y artistas¹⁷³.

Steve Feld, también puso en práctica diferentes métodos de pago, intercambio y retornos de dividendos en las comunidades de Bosavi de Papua Nueva Guinea. De sus grabaciones de campo de 1976-77 publicó dos LPs: *Music of the Kaluli* (1981) y *Kululi Weeping and Song* (1985). En ambos casos, la comunidad Bosavi recibió compensaciones a través de pequeños obsequios, generalmente comida, dinero en efectivo u objetos. Para los proyectos comerciales siguientes —*Voices of the Rainforest* (1991); *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea* (2001); y *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea* (2001)— las regalías fueron estipuladas y devueltas a la

¹⁷² Seeger, «Ethnomusicologist, Archives», 92.

¹⁷³ Zemp, «The/An Ethnomusicologist», 41.

comunidad a través de la Bosavi People's Fund, cuyos fondos se destinaron a fines sociales, sanitarios y educativos, como la financiación de la publicación del diccionario Bosavi-English-Tok Pisin (Bambi B. Schieffelin, Steven Feld)¹⁷⁴. Tanto las cifras de ganancias como los porcentajes de regalías correspondientes a la comunidad, fueron supervisados atentamente por Feld. En el caso de la publicación del CD *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*, Feld compartió todos los gastos de producción a medias con el productor ejecutivo de la compañía. Una vez que se recuperaron los costes, las regalías se dividieron al 50% entre la discográfica EarthEar y el investigador. De la parte de Feld, el 75% fue destinado al Bosavi People's Fund y el 25% restante al Music Department of the Institute of Papua New Guinea Studies¹⁷⁵.

Durante la década de los 80', el género *worldbeat* alcanzó una gran popularidad con discos como *Graceland* del músico estadounidense Paul Simon. El disco fue lanzado en 1986 y logró alcanzar un éxito rotundo en las listas de venta. El disco contó con la participación de grupos locales de Sudáfrica y Simon estableció el pago de regalías a través de contratos con los músicos¹⁷⁶.

En contraste con lo anterior, determinados artistas y compañías discográficas tienden a aprovechar la falta de protección legal de la música tradicional para beneficio propio. Un ejemplo de apropiación no autorizada de grabaciones de campo y vulnerabilidad de los derechos de los músicos tradicionales, fue el del dúo francés Deep Forest, integrado por Michel Sanchez y Éric Mouque. En 1992 lanzaron su primer LP al mercado, *Deep Forest*, con el cual consiguieron vender más de 3 millones de copias; alcanzaron el disco de platino en EEUU, Francia y Nueva Zelanda; el de oro en el Reino Unido y Noruega; así como el puesto número 15 en los UK Albums Chart¹⁷⁷ y el 59 en los US Billboard 200 en 1994¹⁷⁸. El disco combinaba elementos electrónicos del *new age*, el *ambient* y el *techno-house* con *samplers* de grabaciones de campo obtenidas a partir de comunidades de Ghana, las Islas Salomón, o los pigmeos aka de Centroáfrica, entre otros.

¹⁷⁴ Steven Feld, «Sound Recording as Cultural Advocacy: A Brief Case History from Bosavi, Papua New Guinea». En *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, ed. por Gabriele Berlin y Artur Simon (Berlín: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002), 61-64.

¹⁷⁵ Feld, «Sound Recording as Cultural Advocacy», 63-64.

¹⁷⁶ Mill, «Indigenous Music and Law», 58-59.

¹⁷⁷ Official Charts (web), <http://www.officialcharts.com/search/albums/deep-forest/>.

¹⁷⁸ Billboard (web), <https://www.billboard.com/charts/billboard-200/1994-03-12>.

En concreto, el *single* del disco, «Sweet Lullaby», incorporó *samplers* originales de una canción de cuna tradicional baegu denominada «Rorogwela», cantada originalmente por una mujer de la comunidad de nombre Afunakwa. Fue grabada en Malaita (Islas Salomón) por Hugo Zemp en 1970 y publicada en la colección *Musical Sources* de la Unesco. La grabación fue relanzada también en CD en 1990 por la Unesco como parte de su serie «Musics and Musicians of the World», y distribuida por la compañía discográfica Auvidis.

La canción se convirtió rápidamente en un *hit* en los EEUU, Europa y Oceanía, y fue utilizada en multitud de campañas publicitarias, películas y canales televisivos. Sin embargo, la compañía discográfica Celine Music, no obtuvo en ningún momento las licencias por parte del etnomusicólogo Hugo Zemp, ni por parte de la Unesco y la discográfica Auvidis, para el uso comercial de las grabaciones. Tampoco dieron crédito a Afunakwa, por lo que la comunidad Baegu no recibió ningún beneficio ni atribución de la grabación. La música baegu pasó a convertirse en un objeto material rentable para la industria musical Occidental.

Zemp, al conocer los sucesos escribió una carta al dúo para mostrar su rechazo. En ella, denunciaba la falta de respeto que Deep Forest había mostrado con el patrimonio musical de las Islas Salomón, al usar sin permiso una pieza de música procedente de la comunidad baegu y ocultar la fuente de su arreglo en las notas del CD, así como a la disciplina etnomusicológica al usurpar su nombre para fines puramente comerciales. El dúo negó estas afirmaciones e insistió en que eran los legítimos autores de las canciones al obtener los permisos de Audivis¹⁷⁹. Por otra parte, Zemp propuso –sin éxito– devolver parte de las ganancias a los verdaderos dueños de la música a una asociación cultural / científica de las Islas Salomón preocupados por la preservación del patrimonio artístico¹⁸⁰.

En mayo de 1995, el dúo lanzó su segundo álbum –*Boheme*– con la misma fórmula que el anterior, pero incorporando esta vez *samplers* de grabaciones procedentes de músicos de Europa del este, Mongolia, Asia del este y música de los nativos americanos. El álbum superó las cifras al vender más de 4 millones de copias y ganó el Premio Grammy al Mejor Álbum de World Music de ese año. En esta ocasión, la polémica se

¹⁷⁹ Mill, «Indigenous Music and Law», 54.

¹⁸⁰ Mill, «Indigenous Music and Law», 46-49.

centró en la canción «Freedom Cry», ya que la familia del cantante original Rostás Károly «Huttyán», no recibió ninguna compensación económica por la canción¹⁸¹.

En cuanto a los archivos y centros catalogadores de carácter etnomusicológico, sus grabaciones no siempre están protegidas por la legislación nacional sobre propiedad intelectual, debido una vez más a la inexistencia de un marco legal que considere las expresiones musicales de autoría colectiva. Por lo general los archivos se basan en leyes ya establecidas por las naciones y en recomendaciones propuestas por la Unesco y la OMPI, a partir de las cuales cada institución elabora sus propios principios y normas éticas. A continuación, se enumeran algunas de estas recomendaciones:

1. Asegurar el acceso tanto a los informantes como a los etnomusicólogos después de entregar el material audiovisual a los archivos. En ocasiones sucede que los investigadores aseguran a los informantes que podrán visitar los archivos, pero dichos informantes no siempre son bienvenidos, lo que provoca repercusiones negativas en las relaciones con la comunidad¹⁸².
2. La adquisición de grabaciones originales tales como material de campo privado u otro material no publicado, requiere el establecimiento de un contrato¹⁸³. Un archivo debe contar con los derechos transmitidos por el artista (el individuo / grupo grabado para cualquier propósito) y el recolector o depositante (la persona responsable de hacer la grabación y depositarla en el archivo). Este contrato –oral o escrito– debe documentar el permiso del artista para realizar la grabación y especificar los derechos de acceso y uso apropiado de los materiales. En caso de que el autor imponga restricciones en las condiciones de uso, el recolector debe anotarlas tanto en el momento en el que se realiza la grabación como cuando se transfieren a cualquier archivo o individuo. Tanto el recolector como el depositante deben respetar el derecho a la privacidad, los deseos y la intención del artista en cuanto al uso y finalidad de su obra, aunque ello suponga un impedimento para la difusión¹⁸⁴. Sin tal documento, los materiales serán

¹⁸¹ «Egymillió dollár Huttyán hangjáért a Deep Forrest-tól», *Folkrádió* (web), <https://folkradio.hu/hir/1751>.
«Ellopták apám hangját!», *Szabad Föld* (web), <https://www.szabadsfold.hu/cikk?6152>.

¹⁸² Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 74-75.

¹⁸³ «Acquisition by Deposit, Donation or Purchasing», *IASA* (web), <https://www.iasa-web.org/ethical/212-acquisition-deposit-donation-or-purchasing>.

¹⁸⁴ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

éticamente difíciles de justificar, preservar y acceder. No obstante, la falta de acuerdos formales entre los depositantes y los intérpretes u otros titulares de derechos no es razón suficiente para rechazar la recopilación, pero esa falta debe abordarse en las políticas internas del archivo¹⁸⁵. En caso de que no sea posible localizar a los informantes para obtener los permisos, es recomendable registrar y grabar todo intento de contacto y conservar la documentación del proceso, por si el autor de dichas obras reclamara sus derechos¹⁸⁶.

3. Proporcionar reconocimiento y atribución adecuado a los propietarios legítimos o al grupo, así como de una remuneración justa (financiera o de otro tipo)¹⁸⁷.
4. Los fondos deben gestionarse, preservarse y divulgarse según las normas de la comunidad y los estándares locales de reciprocidad, así como la sensibilidad y respeto hacia las creencias y prácticas locales¹⁸⁸.
5. El uso educativo no debe usarse como una excusa conveniente para el uso indebido¹⁸⁹.
6. Ser transparentes en el alcance y objetivo del proyecto.
7. Entregar a la comunidad copias de los materiales recopilados.
8. La mayoría de los archivistas y activistas opinan que los creadores, los artistas, intérpretes o sus comunidades deben poseer y controlar su propio patrimonio cultural¹⁹⁰. Hay que considerar que el material pertenece a sus miembros y no a los archivos. Cada comunidad debería ser dueña de su patrimonio cultural y poseer el derecho a decidir sobre sus permisos y usos de su propio patrimonio cultural¹⁹¹.

¹⁸⁵ Acquisition by Deposit, Donation or Purchasing», IASA (web), <https://www.iasa-web.org/ethical/212-acquisition-deposit-donation-or-purchasing>.

¹⁸⁶ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

¹⁸⁷ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 80-81.

¹⁸⁸ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 80-81.

¹⁸⁹ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 80-81.

¹⁹⁰ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 80-81.

¹⁹¹ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 73-74.

9. Siempre que sea posible, las grabaciones deben depositarse en archivos locales donde las comunidades puedan tener acceso a ellas. Los investigadores podrían capacitar a los informantes para reunir su propio material y llevar a cabo su propia documentación e investigación.
10. Fomentar la educación entre los artistas y miembros de las comunidades locales para que conozcan y entiendan cómo proteger sus derechos¹⁹².
11. Los archivos deben estar familiarizados con las leyes nacionales e internacionales de derechos de autor y con los asuntos éticos relativos a la recopilación, depósito, acceso y difusión de grabaciones audiovisuales¹⁹³.
12. Proporcionar formación y capacitación técnica a los investigadores, coleccionistas, usuarios y empresas audiovisuales comerciales para que sean conscientes de los problemas legales y éticos en sus actividades¹⁹⁴.
13. Invertir en tecnología es fundamental puesto que el archivo debería contar con los medios adecuados para la preservación, la transferencia y la migración de los materiales y soportes audiovisuales.
14. Fomentar la participación en los debates gubernamentales relacionados con la formulación de leyes de derechos de autor en foros nacionales e internacionales, para asesorar y actuar como vigilantes de la aplicación de esas leyes. Los archivos y los etnomusicólogos deben participar en las discusiones sobre propiedad intelectual y deben aportar su propia experiencia a tales discusiones.

En conclusión, la música confiere a las comunidades la posibilidad de generar una expresión creativa propia capaz de crear un vínculo entre las personas y forjar una relación social y espiritual¹⁹⁵. Las expresiones culturales tradicionales reflejan la historia, la identidad cultural y social y los valores de una comunidad. Debido a la gran diversidad de soluciones adoptadas por las diferentes naciones y la falta de consenso internacional para la protección de los derechos de autor en la música tradicional, tanto los académicos

¹⁹² Seeger, «Ethnomusicologist, Archives», 100-103.

¹⁹³ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 108.

¹⁹⁴ Seeger y Chaudhuri, *Archives for the Future*, 108.

¹⁹⁵ Puri, «Preservación y conservación de las expresiones», 8.

como los archiveros deben de reconocer que no pueden simplemente aplicar la legislación actual, sino que tienen que contribuir a crear una nueva legislación de protección más propia del siglo XXI que del XIX, que tenga en cuenta las necesidades de las comunidades locales que se encuentran fuera de las estructuras y los conceptos jurídicos de Occidente.

En la actualidad, resulta difícil concebir algún tipo de norma internacional que no reconozca a las comunidades locales como dueñas de su propia cultura, ideas y símbolos. La OMPI, la ONU y la Unesco han abordado ya algunas de las preocupaciones de las naciones y las comunidades con éxito. De hecho, mucho de lo que se reclama puede lograrse ya con algunas leyes existentes o mediante las licencias de Creative Commons¹⁹⁶. Archivos, bibliotecas y museos se han sumado al debate para contribuir de forma más activa en las labores de difusión, concienciación y educación de los derechos de autor en lo referente a la tradición, a través de encuentros y conferencias internacionales.

La etnomusicología debe estar preparada para asumir estos cambios y trabajar para crear una nueva categoría de derechos de autor que amplíe los límites de la protección en las legislaciones actuales en cuanto a los conceptos de «propiedad», «autoría», «originalidad», «fijación»; y ayudar a establecer relaciones más justas entre las comunidades locales, los etnomusicólogos, los archivos audiovisuales y la industria. Los etnomusicólogos deben escuchar las necesidades de las comunidades y participar en el debate académico y político junto a otros especialistas en la materia, como legisladores, abogados, empresarios, productores, antropólogos, compositores, etc. En definitiva, es necesario mantener siempre una actitud clara en favor de los derechos de las comunidades. En palabras de Anthony Seeger: «nuestro tratamiento ético de los artistas y las comunidades debe ser de primordial importancia en nuestras posiciones sobre la propiedad intelectual, en nuestras decisiones sobre preservación y en nuestras estrategias para la supervivencia institucional»¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Seeger, «Who Should Control», 46.

¹⁹⁷ Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

**III. FASES Y PROBLEMÁTICAS EN TORNO A LA
CONSTRUCCIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DE
MÚSICA Y ARTES ESCÉNICAS DE LA INDIA**

La Unesco en su artículo 3 de la *Carta sobre la preservación del patrimonio digital*, del 15 de octubre de 2003, ha reconocido la importancia del problema de la preservación de los documentos electrónicos y señala el peligro de pérdida a que están sometidos estos materiales:

El patrimonio digital del mundo corre el peligro de perderse para la posteridad. Contribuyen a ello, entre otros factores, la rápida obsolescencia de los equipos y programas informáticos que le dan vida, las incertidumbres existentes en torno a los recursos, la responsabilidad y los métodos para su mantenimiento y conservación y la falta de legislación que ampare estos procesos¹⁹⁸.

En la actualidad, la tecnología digital se ha convertido en la alternativa más efectiva y asequible para la preservación de archivos audiovisuales. Sin embargo, este cambio de paradigma implica también nuevos riesgos que deben ser asumidos para garantizar las ventajas potenciales de la preservación y archivo digitales¹⁹⁹. Para llevar a cabo la formación del archivo etnomusicológico basado en grabaciones de campo de música y artes escénicas de la India, fue necesario consultar los estándares más utilizados en el marco de la preservación audiovisual y estudiar cada proceso de forma independiente, para así evaluar los errores y valorar las soluciones más adecuadas para cada caso. No existe un único método, sino más bien una combinación de opciones en función del contenido y el formato, de la capacidad institucional y su presupuesto y de las necesidades previstas para acceder al recurso en el futuro²⁰⁰.

Sea cual sea la solución adoptada, el archivo debe garantizar la integridad de los documentos originales para su preservación, de tal manera que, al reproducirse, digitalizarse o transferirse, las señales puedan recuperarse con la misma norma de calidad e integridad que tenían al ser grabados, o incluso con una mejor²⁰¹. Así pues, la metodología de trabajo para este TFM estuvo integrada por siete fases:

¹⁹⁸ «Carta sobre la preservación del patrimonio digital», *Unesco* (web), http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.

¹⁹⁹ Bradley, *IASA-TC04*, 9.

²⁰⁰ Alice Keefer y Núria Gallart, *La preservación de recursos digitales. El reto para las bibliotecas del siglo XXI* (Barcelona: UOC, 2014), 92.

²⁰¹ Royan y Cremer, «Directrices para materiales audiovisuales», 7.

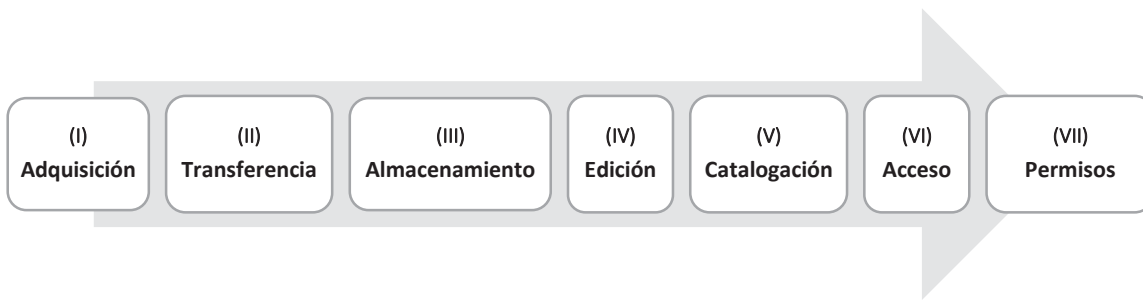


Ilustración 3 - Proceso de formación del archivo audiovisual etnomusicológico de música y artes escénicas de la India. Esquema: Juan Manuel Bejarano González.

III.1. ADQUISICIÓN

La fase inicial pretende recopilar y visionar todas las grabaciones de campo cedidas por el profesor Enrique Cámara, para después realizar una selección y catalogación de los mismos. La colección comprende un total de 62 DVDs, que registran grabaciones realizadas desde el año 2004 hasta el año 2010, filmadas tanto en India como en Valladolid. Dichas grabaciones, han experimentado un proceso de conversión, es decir, el paso de una señal analógica a un formato codificado digitalmente. Los brutos originales fueron filmados con una cámara de vídeo doméstica en soporte Mini-DV (Digital Video). Posteriormente, los brutos fueron copiados en soporte VHS (Video Home System) y digitalizados en DVD (Digital Versatile Disc).

Un primer criterio de catalogación consistió en agrupar los DVDs en tres categorías:

- Primer viaje a India: Un total de 8 DVDs, concernientes a la estancia de dos meses en universidades del sur de la India en el marco de un programa de intercambio docente que tuvo lugar en el curso 2002/2003.
- Segundo viaje a India: Un total de 22 DVDs, que se corresponden al permiso sabático de dos meses concedido en el curso 2005/2006 por la Universidad de Valladolid para realizar un trabajo de documentación audiovisual.
- Grabaciones realizadas en Valladolid: 40 DVDs, que incluyen grabaciones de conciertos, workshops, masterclass y conferencias filmadas en diferentes emplazamientos de la ciudad, como la Fundación Casa de la India o la Universidad de Valladolid.

Tras un primer visionado de todo el material audiovisual se detectaron los siguientes problemas:

1. La colección de grabaciones audiovisuales del primer viaje 2002/2003, se encontraba incompleta, ya que no todas las cintas de vídeo fueron digitalizadas. Además, estas presentaban numerosas interrupciones en la señal sonora como consecuencia de un defecto de fabricación de la grabadora de vídeo empleada²⁰². Por ello, se tomó la decisión de terminar de digitalizar los brutos originales en vídeo y restaurar, en el caso de que fuera posible, los defectos sonoros en una futura fase dedicada exclusivamente a estas tareas.



Ilustración 4 - Grabaciones de campo del viaje 2002/2003 en cintas de vídeo VHS.
Imágenes: Juan Manuel Bejarano González.

2. En ocasiones, los eventos musicales pertenecientes al segundo viaje 2005/2006, se encontraban mezclados y desordenados en diferentes archivos VOB de cada DVD, por lo que hubo que considerar la posibilidad de llevar a cabo un proceso de edición de vídeo y de codificación para individualizar cada evento.

²⁰² Enrique Cámara de Landa, «Etnomusicología, didáctica y comunicación audiovisual: experiencias recientes en la Universidad de Valladolid», *Música e Investigación* 20 (2012): 106, https://www.academia.edu/34736527/Etnomusicolog%C3%ADa_did%C3%A1ctica_y_comunicaci%C3%B3n_audiovisual.pdf.

3. Durante la visualización del material, surgieron problemas en la lectura y reproducción de varios ejemplares.

III.2. TRANSFERENCIA

Debido a la limitada vida útil de los discos ópticos y los numerosos problemas de lectura y reproducción detectados en los DVDs de la colección, hubo que tomar medidas para preservar su contenido. Para evitar que los soportes se vuelvan obsoletos y continúen deteriorándose por el uso y el paso del tiempo hasta el punto de ser inutilizables, fue necesario la extracción de los datos contenidos en un DVD-Video a un nuevo dispositivo de almacenamiento a largo plazo. Este proceso se denomina «refresco» o *refreshing*, y garantiza la integridad, autenticidad, fiabilidad, legibilidad y funcionalidad del fichero original, ya que la transferencia se efectúa sin producir cambio alguno en el *software* o el formato, es decir, el continente se renueva sin alterar el contenido²⁰³.

La extracción de información digital no siempre resultó exitosa, ya que 15 DVDs mostraron errores de lectura y copia:

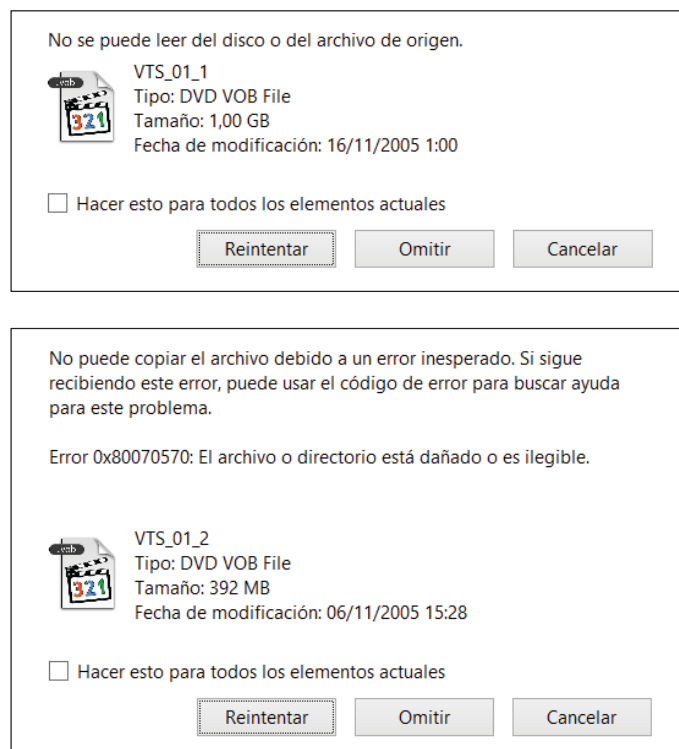


Ilustración 5 - Mensajes de error durante el proceso de transferencia.
Imágenes: Juan Manuel Bejarano González.

²⁰³ Keefer y Gallart, *La preservación de recursos digitales*, 82.

III.3. ALMACENAMIENTO

Este proceso tiene por objetivo preservar los documentos audiovisuales procedentes de los DVDs a un medio de almacenamiento a largo plazo. Elegir el dispositivo de almacenamiento de datos más fiable es a menudo una decisión complicada. Los expertos en archivos digitales reconocen que ningún soporte es permanente ni definitivo para la preservación de datos. Cada institución es responsable del mantenimiento de los datos a través de los cambios y desarrollos tecnológicos, migrando datos desde los sistemas actuales a los siguientes en un proceso que se repetirá hasta que los datos dejen de tener valor²⁰⁴. Una gestión inadecuada de estos riesgos puede provocar la pérdida del contenido o del valor de los datos²⁰⁵.

Los soportes analógicos son considerados medios inestables ya que presentan problemas de degradación, por lo que se descarta su utilización con fines de almacenamiento. Algunos soportes como el nitrato de celulosa se degradan en un lento proceso químico dando como resultado compuestos destructivos para el soporte, como el ácido nítrico, el óxido nítrico y el dióxido de nitrógeno. Estos problemas de degradación química pueden producir efectos como el síndrome del vinagre, pérdida de color (fading); y problemas de desmagnetización, de daños mecánicos y de hongos (mold y mildew). Según el Image Permanence Institute (IPI) del Instituto de Tecnología de Rochester, una de las instituciones que más ha investigado sobre la conservación de los documentos audiovisuales, la temperatura y la humedad son los factores principales que afectan al deterioro de las películas y las cintas. Otro de los inconvenientes de los soportes analógicos son los equipos de reproducción, ya que para acceder a estos contenidos es necesario disponer de un aparato específico capaz de extraer y reproducir su contenido. Su disponibilidad en ocasiones puede ser complicada, ya que muchos de estos aparatos han dejado de fabricarse, por lo que el reemplazo de piezas que se van estropeando es cada vez más caro y difícil de encontrar²⁰⁶.

Tanto la introducción en el mercado del CD (Compact Disc) en octubre de 1982 por Sony y Philips, como su variante evolutiva posterior y de mayor capacidad, el DVD lanzado en 1995, parecían ser los medios definitivos de almacenamiento a largo plazo.

²⁰⁴ Bradley, *IASA-TC04*, 8.

²⁰⁵ Bradley, *IASA-TC04*, 141.

²⁰⁶ Mercedes Caridad et al., *Documentación audiovisual* (Madrid: Síntesis, 2011), 40-43.

De hecho, en su inicio fueron comercializados como soportes imperecederos, aunque pronto se demostró que estas afirmaciones eran falsas, cuando muchos de los primeros discos comenzaron a fallar. Estudios llevados a cabo de forma conjunta entre la Library of Congress y el National Institute of Standards & Technology, han concluido que los CD y DVD-R pueden mantener la disponibilidad de los datos durante 10 años. Sin embargo, a los 15 años de vida, los datos almacenados en el 34% de los DVD tenían alto riesgo de pérdida o deterioro²⁰⁷.

Algunas recomendaciones para mantener estos soportes en buenas condiciones de conservación son: manipular los discos por los bordes; permanecer siempre guardados en cajas de plástico acrílico cuando no estén en uso; evitar el efecto de la luz en los colorantes ya que es un factor de deterioro, así como la temperatura o humedad excesivas que contribuyen a acelerar la degradación del disco²⁰⁸. No menos importante, hay que prestar atención a los discos que parecen tener marcas comerciales de renombre pero que en realidad pueden haber sido fabricados por subcontrato y reempaquetados para la venta. Los fabricantes de este tipo de CDs o DVDs grabables, manipulan el colorante, la capa reflexiva o los componentes de policarbonato para reducir la calidad y bajar así los precios²⁰⁹. No obstante, los discos ópticos comienzan a ser rechazados como soporte de almacenamiento por los archivos audiovisuales debido a su fragilidad y dudosa fiabilidad a largo plazo.

En el terreno de los soportes magnéticos, los discos duros (*hard disk drive*, HDD) han servido como principal memoria y almacén de datos de los ordenadores desde que IBM introdujera su modelo 3340 en 1973. Sin embargo, los discos duros –internos o externos–, tampoco están libres de riesgos, ya que son dispositivos propensos a sufrir errores mecánicos producidos por caídas, golpes, sectores defectuosos, desgaste, corrosión, fallo del motor, rotura del cabezal, etc.; electrónicos, provocado por cambios bruscos de temperatura y/o humedad, picos de tensión, etc.; y lógicos, ocasionados por virus o malware, borrado de datos, formateos, errores de usuario, corrupción de datos o tabla de particiones dañada, espionaje, etc.²¹⁰.

²⁰⁷ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 59.

²⁰⁸ Bradley, *IASA-TC04*, 152.

²⁰⁹ Bradley, *IASA-TC04*, 147.

²¹⁰ «Los 11 problemas que tu disco duro puede tener pero que no detectas hasta que se estropea de golpe», *Xataka* (blog), 23 de febrero de 2017. <https://www.xataka.com/tecnologiazan/los-11-problemas-que-tu-disco-duro-puede-tener-pero-que-no-detectas-hasta-que-se-estropea-de-golpe>.

Los reciente desarrollos en el diseño de cabezales y discos, así como la introducción de la tecnología SMART (Self Monitoring, Analysis and Reporting Technology) diseñada para detectar los errores en los discos duros antes de que se produzcan, han incrementado la fiabilidad de estos dispositivos. No obstante, es recomendable reemplazar los discos duros cada 5 años, ya que muchos errores provienen generalmente de dos motivos opuestos: como resultado del desgaste por uso continuado, o como consecuencia del apagado y puesta en marcha de la fuente de alimentación²¹¹.

El almacenamiento en dispositivos de estado sólido o SSD es una alternativa a los discos rotatorios, ya que en comparación con los HDD convencionales, son menos sensibles a los golpes al no contar con partes móviles. En contrapartida, estas memorias disponen de un número limitado de ciclos de escritura y algunos estudios alertan de su fiabilidad a largo plazo, «mientras que el desgaste por el uso suele ser el foco de atención, hemos detectado que independientemente del uso, es la antigüedad de una unidad lo que afecta a su fiabilidad»²¹².

En cuanto a las cintas para el almacenamiento de datos digitales como soporte, los tres formatos más conocidos son: Advance Intelligent Tape (AIT), Digital Linear Tape (DLT) y Linear Tape-Open (LTO). De las tres, LTO, una tecnología de formato abierto desarrollada por un consorcio formado por Seagate, IBM y Hewlett-Packard es la cinta magnética más utilizada en los grandes archivos audiovisuales²¹³, sobre todo para copias de seguridad, ya que si sólo se trata de almacenar la cinta puede durar décadas.

Para este archivo se optó por un sistema de almacenamiento mecánico en disco duro externo HDD, ya que, pese a los inconvenientes anteriormente mencionados, es un soporte económico y permite gran cantidad de almacenamiento. En total, habrá dos unidades de acceso, una para el Aula de Música y otra para la Fundación Casa de la India.

Para favorecer la preservación del contenido se monitorizará regularmente el estado de los discos duros y se realizará una copia de seguridad en un tercer disco duro para la recuperación en caso de pérdida de datos. La filosofía LOCKSS («Lots of Copies Keep Stuff Safe») define esta forma de actuar, ya que un disco puede fallar en cualquier

²¹¹ Bradley, *IASA-TC04*, 117.

²¹² Bianca Schroeder, Raghav Lagisetty y Arif Merchant, «Flash Reliability in Production: The Expected and the Unexpected» (conferencia, Santa Clara, 22-25 de febrero de 2016), 79, <http://0b4af6cdc2f0c5998459-c0245c5c937e5dedcca3f1764ecc9b2f.r43.cf2.rackcdn.com/23105-fast16-papers-schroeder.pdf>.

²¹³ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 58.

momento y sin previo aviso, aunque sea relativamente nuevo. Esta copia redundante de datos estará geográficamente distante de los otros dos discos duros de acceso para protegerse de desastres naturales u ocasionados por la mano del hombre. Es recomendable un radio de 20 a 50 Km, aunque cuanto mayor distancia física entre copias, mayor será la seguridad en caso de desastre²¹⁴. En el tercer disco duro de seguridad se almacenarán todos los archivos originales procedentes de los DVDs, así como una copia idéntica de los ficheros localizados en los dos discos duros de acceso.

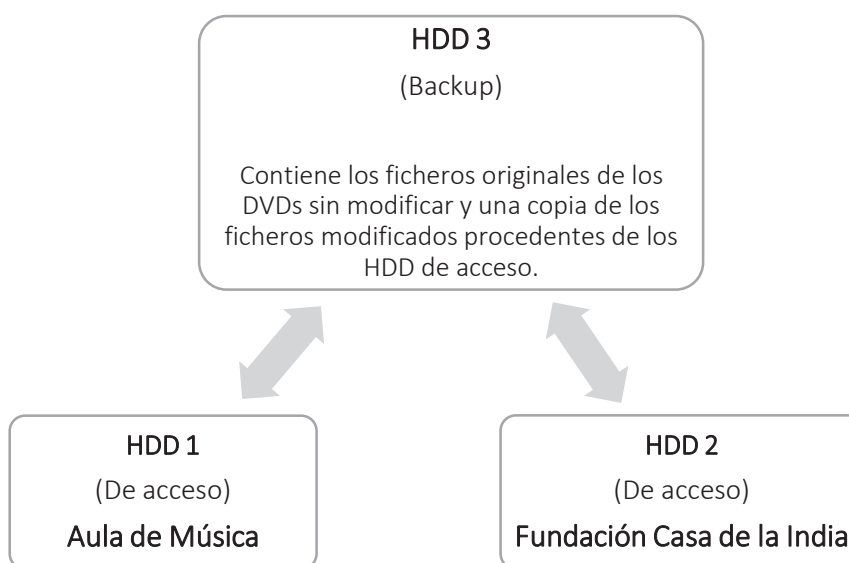


Ilustración 6 - Dispositivos de almacenamiento.
Esquema: Juan Manuel Bejarano González.

III.4. EDICIÓN

En esta fase se trató de individualizar cada evento musical contenido en un DVD, en ficheros independientes para facilitar su búsqueda y acceso. Los ficheros originales copiados al disco duro presentaban la estructura de directorios estandarizadas de los discos de DVD: «AUDIO_TS» y «VIDEO_TS». Esta última carpeta, contiene los archivos en formato VOB (DVD-Video Object o Versioned Object Base), un contenedor para diversos tipos de archivos que incluye, audio, subtítulos y menús, y están codificados siguiendo el estándar MPEG-2; archivos IFO, que informan al reproductor dónde

²¹⁴ Bradley, *IASA-TC04*, 116.

comienzan los capítulos, subtítulos o pistas de audio; y los archivos BUP, que son copias de seguridad de los archivos IFO.

Los eventos musicales se encontraban desordenados y fragmentados a lo largo de toda la colección, y unidos en un mismo formato VOB. Para separar e individualizar cada evento en fragmentos se utilizó el *software* de edición de vídeo, Sony Vegas Pro 14.0. Aquellos videos que solo contaban con un único evento se incluyeron en el catálogo con su formato original (VOB), sin ser por tanto modificados o editados.

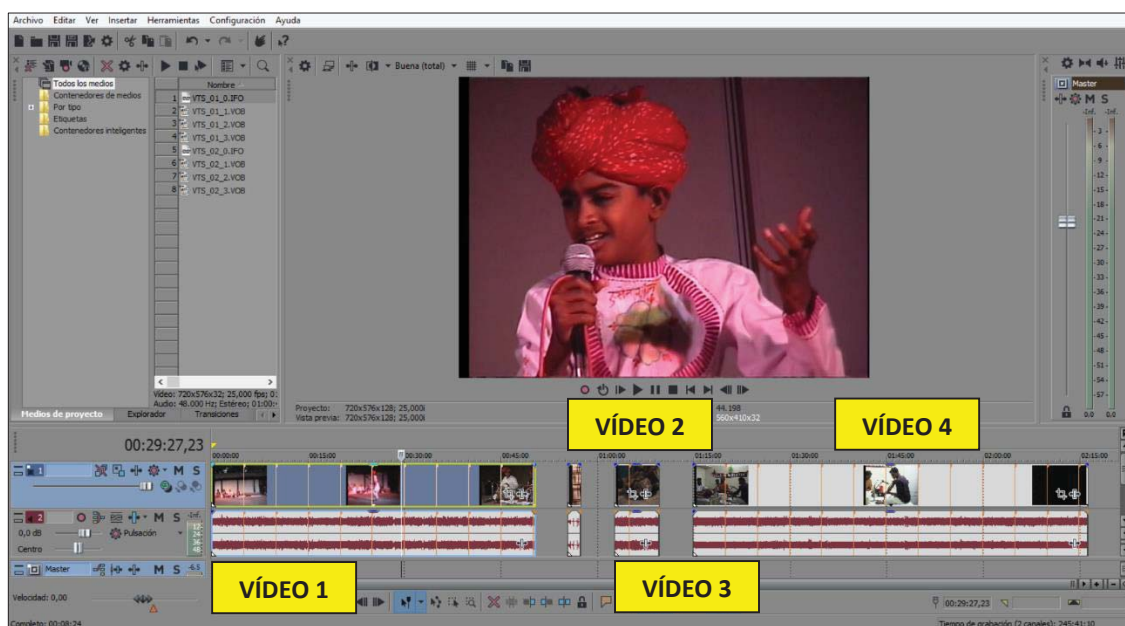


Ilustración 7 - Edición de vídeo con Sony Vegas.
Imagen: Juan Manuel Bejarano González.

La imagen anterior corresponde a la edición del DVD 10, el cual contenía un concierto de música Rajastaní en el Handicraft Museum de Delhi, del 19-11-2005 (vídeo 1); unas tomas de la habitación de Enrique Cámara en Benarés y vistas al río Ganges desde la ventana, del 20-11-05 (vídeo 2); un ensayo de Hans Prabhabar y Ravi Tripathi en el Baba School of Music de Benarés; y por último un recital de E.N. Sajith en el Sangeeta Bharati de Thiruvananthapuram, del 14-12-05 (vídeo 4). El vídeo se ha cortado en cuatro fragmentos para exportarlos en cuatro ficheros independientes y facilitar así su catalogación y futuro acceso.

La fase de postproducción de vídeo incluye además otros dos procesos: el de transcodificación y codificación. El primero tiene lugar al principio del proceso, y se

refiere al cambio de los archivos a fin de hacerlos más manejables tanto para el programa de edición como para el flujo de trabajo de la postproducción. La transcodificación de vídeo reformatea estos archivos en otro códec que trabaje bien con el flujo de trabajo de edición para que el proceso de edición de vídeo se realice de forma eficiente en tiempo real. Sin embargo, conlleva el riesgo de la pérdida de calidad, ya que cuando un archivo de vídeo se cambia de un formato a otro, los archivos reducen su tamaño debido a la compresión de los datos. En cuanto a la codificación de video, ocurre al final del proceso cuando los archivos se preparan para exportarse y renderizarse²¹⁵. Este proceso determina la calidad final del vídeo resultante, y depende de los parámetros que asignemos en cuanto a la resolución, la velocidad de bits y el códec, entre otros. También hay que tener en cuenta que el formato de salida debe ser compatible con el mayor número de dispositivos y reproductores multimedia actuales. Tanto para la transcodificación como para la codificación, se respetaron los parámetros originales lo máximo posible, de tal forma que el archivo resultante mantuvo los valores de calidad muy parecidos al original. Los parámetros de entrada y de salida fueron los siguientes:

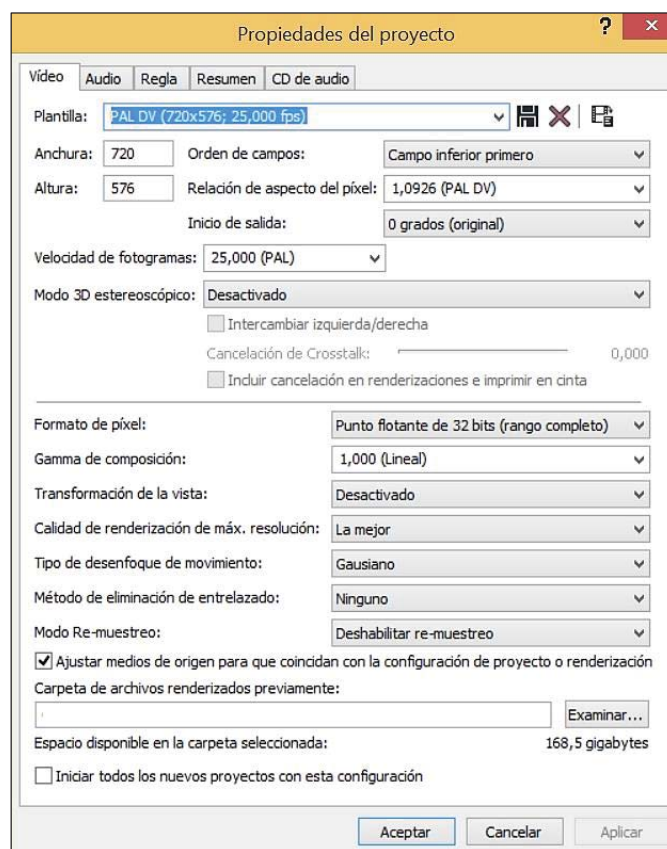


Ilustración 8 - Parámetros de entrada en Sony Vegas.
Imagen: Juan Manuel Bejarano González.

²¹⁵ «Transcodificar y codificar vídeo, ¿Cuáles son las diferencias?», *KBN Next Media* (web), <http://kbnmedia.com/transcodificar-y-codificar-video-cuales-son-las-diferencias/>.

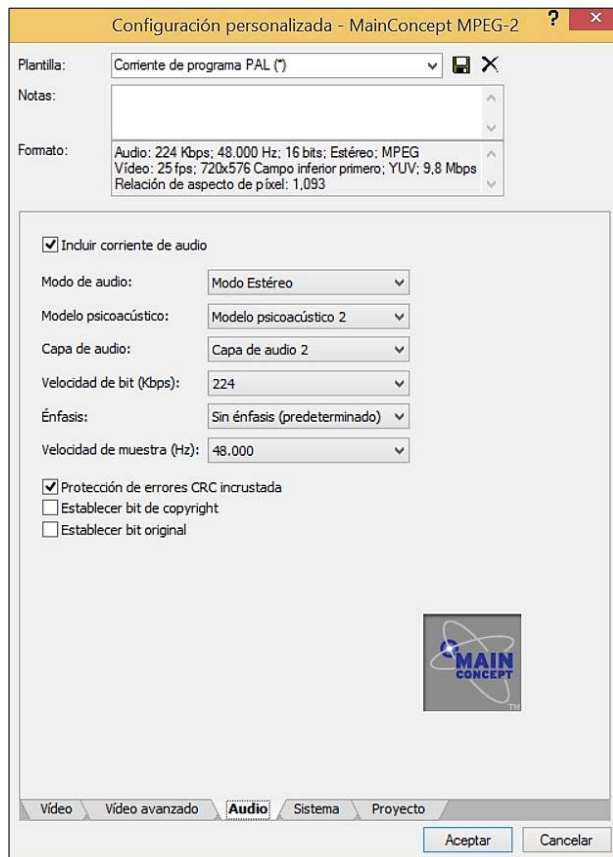
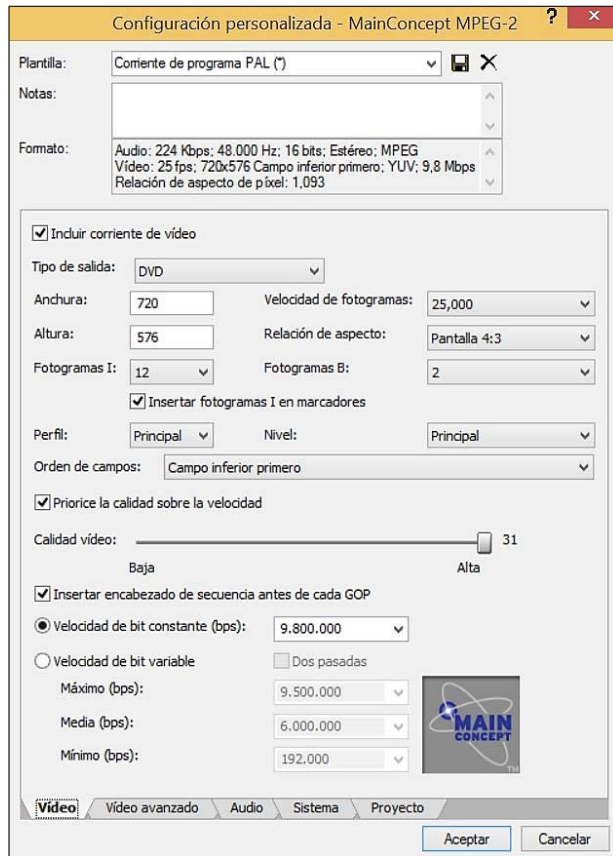


Ilustración 9 - Parámetros de salida en Sony Vegas.
 Imágenes: Juan Manuel Bejarano González.

Una vez almacenados en el disco duro externo e individualizado todos los eventos, se vio la necesidad de ordenar cronológicamente los contenidos en carpetas para asignar una numeración útil para la posterior catalogación.

III.5. CATALOGACIÓN

La catalogación es el «conjunto de procedimientos que permiten a una biblioteca, fonoteca, archivo audiovisual o institución cultural análoga dar a conocer a los usuarios el propio patrimonio, constituido por los recursos documentales depositados físicamente y de los recursos remotos a los que el instituto concede el acceso»²¹⁶. Así mismo, la catalogación facilita la preservación de la documentación²¹⁷, ya que permite acceder a una gran cantidad de datos sin la manipulación directa de la fuente original. De esta forma, reducimos su progresivo deterioro como consecuencia del uso y la indebida conservación²¹⁸.

El uso de un catálogo deberá ser comprensible a las necesidades de los usuarios, independientemente de su nivel socio-cultural, para permitir localizar con rapidez y facilidad aquella información que se busca. Además, deberá proveer la mayor cantidad y calidad de información posible adecuada a la demanda de los diferentes perfiles de público²¹⁹. Cualquier sistema de catalogación empleado responde de forma sistemática a una doble finalidad: «conocer qué es lo que se tiene y cómo está organizado, de una parte, e informar con precisión acerca de su contenido y localización, de otra, de modo que ante cualquier búsqueda documental ofrezca siempre una respuesta pertinente y rápida»²²⁰. Las funciones de un catálogo son permitir al usuario²²¹:

²¹⁶ «Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008. <http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

²¹⁷ Luis Núñez Contreras, «Concepto de documento», en *Archivística. Estudios básicos* (Sevilla: Diputación Provincial, 1983), 31.

²¹⁸ Esteban Hernández Castelló, «El sistema MARC para fondos fonográficos». En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología 5*, coord., por Jaume Aiats y Karlos Sánchez Ekiza (Sociedad de Etnomusicología, 2002): 171.

²¹⁹ Fátima Miranda Regojo, *La Fonoteca* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990), 173.

²²⁰ José Ramón Cruz Mundet, *Manual de archivística* (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001), 238.

²²¹ Bárbara B. Tillet y Ana Lupe Cristán, eds., *Principios de Catalogación IFLA: hacia un Código Internacional de Catalogación, 2: informe de la 2ª Reunión IFLA de expertos sobre un Código Internacional de Catalogación, Buenos Aires, Argentina, 2004* (München: K.G. Saur, 2005), 36.

1. Encontrar recursos bibliográficos en una colección (real o virtual) como resultado de una búsqueda en la que se utilizan los atributos o las relaciones de los recursos.
2. Identificar un recurso o agente bibliográfico: confirmar que la entidad descrita en un registro corresponde a la entidad que se busca, o para distinguir entre dos o más entidades con características similares.
3. Seleccionar un recurso bibliográfico que se ajuste a las necesidades del usuario: elegir un recurso que satisfaga los requisitos del usuario respecto al contenido, formato físico, etc., o descartar un recurso por ser inapropiado a las necesidades del usuario.
4. Adquirir u obtener acceso al ítem descrito: suministrar la información que permitirá al usuario adquirir un ítem por medio de la comprar, el préstamo, etc., o acceder al ítem electrónicamente por medio de una conexión en línea a una fuente remota; o para adquirir un obtener un registro de autoridad o un registro bibliográfico.
5. Para navegar en un catálogo: moverse a través de la ordenación lógica de la información bibliográfica y mediante la presentación de vías claras, incluyendo la presentación de las relaciones entre las obras, expresiones, manifestaciones e ítems.

Toda grabación audiovisual guardada en un sistema de almacenamiento masivo (disco duro) o cualquier soporte, debe poder ser identificada y recuperada. Un ítem no puede considerarse preservado si no puede ser localizado ni vinculado al catálogo. Todo objeto digital debe recibir un nombre inequívoco, sin margen para la ambigüedad²²². Al catalogar documentos audiovisuales hay que considerar cual es el mejor enfoque de catalogación para el documento, qué reglas de catalogación son apropiadas y qué información debe resaltarse como significativa²²³.

²²² Bradley, *IASA-TC04*, 34.

²²³ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 13.

Existen varios objetivos que dirigen la creación de los códigos de catalogación²²⁴:

1. Conveniencia del usuario del catálogo. Las decisiones sobre acceso relacionadas con la creación de las descripciones y las formas controladas de los nombres, deberán tomarse teniendo en mente al usuario.
2. Uso común. El vocabulario normalizado que se utiliza para el acceso y las descripciones debe estar en concordancia con el de la mayoría de los usuarios.
3. Representación. Las entidades contenidas en las descripciones y en las formas de los nombres controladas para el acceso deberán basarse sobre la manera en que esas entidades describen a sí mismas.
4. Precisión. La entidad descrita debe quedar fielmente representada.
5. Suficiencia y necesidad. Se deben incluir en las descripciones y en las formas de los nombres controladas para el acceso, únicamente aquellos elementos que son necesarios para satisfacer las tareas del usuario y que son esenciales para identificar unívocamente una entidad.
6. Significación. Los elementos deben ser bibliográficamente significativos.
7. Economía. Cuando existan vías alternativas para conseguir un objetivo, se deberá dar preferencia al medio que produzca la mayor economía general (esto es, el menor coste o el método más simple).
8. Normalización. Se deberán normalizar las descripciones y la creación de puntos de acceso hasta el grado y nivel que sea posible. Esto permite una mayor uniformidad, lo que a su vez incrementa la capacidad para compartir registros bibliográficos y de autoridad.
9. Integración. Las descripciones para todo tipo de materiales y las formas controladas de los nombres de entidades deben basarse, hasta donde sea posible, en un conjunto común de reglas.

²²⁴ Elaine Svenonius, *The Intellectual Foundation of Information Organization* (Cambridge: MIT Press, 2000), 68.

10. Las reglas contenidas en un código de catalogación deberán ser defendibles y no arbitrarias.

Así pues, para diseñar la catalogación de los fondos audiovisuales de música y artes escénicas de la India, se han consultado diferentes sistemas correspondientes a los principales organismos de documentación audiovisual internacionales, como FIAF, FIAT-IFTA, IASA. Sin embargo, ninguna parece adecuarse a los propósitos de este catálogo, ya que dichas normativas no se adaptan a la realidad específica de un archivo de tipo etnomusicológico. En el caso de las *FIAF Cataloguing Rules for Film Archives*, debido a su enfoque específico para documentos cinematográficos y televisivos, su aplicación puede resultar más útil para los documentales de carácter etnomusicológicos, no tanto para las grabaciones de campo. Por el contrario, las *Reglas de Catalogación IASA* sí incluyen algunas recomendaciones relacionadas con las grabaciones de campo etnomusicológicas. Estas recomendaciones han sido tomadas y utilizadas para diversos campos del catálogo. No obstante, no se ha adoptado la estructura ni la organización de la descripción de las normas IASA, ya que este catálogo basado en grabaciones de campo, no contempla muchos de los campos adoptados por este sistema. Algunas de las recomendaciones adoptadas son:

1. Área de título:

- **1.B.7.1.** Si no es posible encontrar el título en ninguna fuente y el documento no se puede identificar, el catalogador redactará un título. Hay dos clases de título a tener en cuenta²²⁵:
 - Redacción de títulos descriptivos para grabaciones que no tienen título.
 - Títulos uniformes, normalizados o convencionales para determinados tipos de grabación.
- **1.B.7.1.1.** Los títulos redactados por el catalogador describirán sucintamente la grabación; puede incluir el asunto, lengua, fecha y personas que intervienen²²⁶.

²²⁵ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 43.

²²⁶ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 43.

3. Área de publicación, producción, distribución, emisión, etc., y fecha (s) de creación:

- **3.H.1.** La(s) fecha(s) de creación de un documento no publicado es(son) las(s) fecha(s) de grabación o toma del sonido (es decir, de la sesión de grabación), rodaje de la película o vídeo, o la fecha de creación de un programa de ordenador²²⁷.
- **3.H.2 Basado en AACR2 6.4F3, 4.4B1.** Se harán constar las fechas incluidas cuando sea aplicable. Opcionalmente, se puede normalizar la presentación de las fechas en DD-MM-AAAA²²⁸.

7. Área de notas:

- **7.B.11.** Se harán constar los datos que se conozcan del lugar y fecha de la grabación. Se incluirá información sobre circunstancias de la grabación. El archivo o centro catalogador podrá elegir entre presentar la fecha de información de manera normalizada DD-MM-AAAA, o de forma textual. Opcionalmente, se puede hacer constar el nombre de la persona que hizo la grabación. Regla alternativa: Para grabaciones que no se han publicado ni emitido, se hará constar la fecha de creación en el Área 3²²⁹. Opcionalmente, para grabaciones de campo, de la naturaleza, de carácter antropológico o de laboratorio se recogerá también la información del lugar en que se hizo la grabación (por ejemplo, un pueblo, un mercado, en el laboratorio, en una casa, en una granja), o el hábitat (por ejemplo, bosque, selva tropical...). Si la información fundamental sobre la grabación no está disponible o no existe, se dará información aproximada si es factible, o el desconocimiento de la información.
- **7.B.16.** Se hará una nota con información significativa sobre la calidad de la grabación, por ejemplo, ruido de fondo, caída de la señal. Se describirá

²²⁷ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 94.

²²⁸ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 95.

²²⁹ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 136-37.

cualquier sonido de fondo que pueda ser molesto o de interés. A veces el ruido de fondo o el ruido en la reproducción (por ejemplo, en una grabación de campo) no se puede filtrar. Esta nota puede referirse a todas las copias²³⁰.

- **7.B.25.** Para grabaciones de etnomusicología se incluirá el tipo de la voz (por ejemplo, masculina, femenina, adulto (s), niño (s), y si son solistas coro, grupo) así como la descripción de instrumentos²³¹.

También fue necesario consultar diferentes archivos audiovisuales online y bases de datos para comparar como aplican los estándares de catalogación y que campos incluyen cada una. De todos ellos, solo tres se adecuaban a las necesidades de este archivo. Entre ellas, la Library of Congress²³² es considerada la institución cultural federal más antigua de EEUU y es una de mayores bibliotecas del mundo, ya que alberga más de 162 millones de documentos entre los que se cuentan 33 millones de libros catalogados y otros materiales impresos; 63 millones de manuscritos; la más grande colección de libros raros en Norteamérica; la más grande colección en el mundo de documentos legales; película, grabaciones de sonido, vídeo y música; 5 millones de mapas; y 12 millones de fotografías.

Se estima que toda la información que contiene la LOC equivale «informáticamente» a 10 terabytes de información. Su web permite consultar un catálogo online que contiene 17 millones de registros que componen estas colecciones y donde es posible hacer búsquedas por palabras clave o explorar por títulos, autores, temas, series, números estándar en listas alfabéticas o secuenciales. Las listas de navegación también incluyen búsquedas de referencias cruzadas y notas de alcance. Las colecciones online digitales contenidas en la página web para su consulta son: grabaciones de audio; libros/material impreso; películas; vídeos; legislación; manuscritos/material mezclado; mapas; partituras; periódicos; publicaciones periódicas; narrativas personales; fotos, impresos, dibujos; *software*, recursos electrónicos; archivos de sitios web; páginas web; y objetos 3D (instrumentos musicales).

²³⁰ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 141.

²³¹ Mary Milano, *Reglas de catalogación IASA*, 142.

²³² Library of Congress (web), <https://www.loc.gov/>.

Para la catalogación de los documentos, ha desarrollado un sistema de clasificación propio, denominado «Library of Congress Classification» (LCC), el cual es usado por muchas bibliotecas universitarias y de investigación en Estados Unidos. Además, utiliza el sistema de metadatos DublinCore y el estándar internacional de codificación MARC 21 para representar y comunicar datos bibliográficos, de autoridad y de tenencia en los registros LC Online Catalog. Este estándar caracteriza explícitamente la estructura, la designación de contenido y el contenido de datos (o campos) encontrados en cada registro de catálogo.

Los documentos audiovisuales pueden visualizarse online, y los campos y subcampos específicos que incorpora cada entrada en la web son:

- Title
- Summary
- Contributor Names
- Created/Published
- Subject Headings
- Genre
- Notes
- Medium
- Call Number/Physical Location
- Source Collection
- Repository
- Library of Congress Control Number
- Access Advisory
- Online Format
- Description
- LCCN Permalink: Este link nos llevará a la ficha de catalogación completa del documento bajo el nombre «Full Record», así como al sistema de catalogación MARC, «MARC Tags».
- Additional Metadata Formats
- Rights & Access
- Cite This Item

Además, la entrada del documento audiovisual cuenta con un cuadro rectangular localizado a la derecha, que incorpora información adicional:

- Part of...
- Format
- Contributors
- Dates
- Location
- Lenguaje
- Subjects
- Articles and Essays with this ítem

El Institut National de l'Audiovisuel (INA)²³³ es un repositorio que conserva 80 años de fondos radiofónicos y 70 años de programas de televisión. Se establece como un Establecimiento Público del Estado de carácter Industrial y Comercial (ÉPIC), considerado el mayor centro de documentos audiovisuales del mundo. Cuenta con los derechos de explotación sobre los archivos audiovisuales de todas las empresas públicas francesas de radio y televisión; abierto al mercado competitivo, explota comercialmente sus fondos, y su misión incluye también la recuperación y restauración de este patrimonio. Además, se constituye como un centro de formación e investigación que tiene como objetivo desarrollar y difundir el conocimiento en los campos audiovisuales, multimedia y digital.

Desde 2006 el sitio web cuenta con una herramienta de búsqueda que indexa 100.000 archivos de programas históricos, con un total de 25.000 horas. Dentro de la temática arte y cultura es posible consultar los fondos audiovisuales musicales. En total, encontramos unos 3.958 vídeos catalogados con los siguientes campos:

- Titre
- Émission
- Description
- Date
- Visualisations

²³³ Institut National de l'Audiovisuel (web), <http://www.ina.fr/>.

- Durée
- Production
- Générique
 - Journaliste
 - Journaliste reporter d'images

Como se puede observar, esta web ofrece mucha menos cantidad de información respecto al Library of Congress. Toda la información que podemos obtener de un determinado documento audiovisual se limita por lo general a ocho campos y dos subcampos. Además, en la web no se menciona bajo qué sistema o criterio se han catalogado los documentos insertos en la web.

En India, hay que destacar el National Cultural Audiovisual Archives (NCAA)²³⁴, cuya web cataloga sus materiales audiovisuales –música, danza, teatro, tradiciones orales, etc.– según los estándares de digitalización y metadatos empleados están en consonancia con los estándares internacionales prescritos por la International Association of Sound & Audiovisual Archives (IASA) y el modelo de metadatos de Dublin Core. Recoge los siguientes campos:

ADMINISTRATIVE		
1	Source	Name of the Partnering Institution
	Collection	Name of the Collection (if any)
2	Identifier	Accession number
3	Title	The main title associated with the recording
	Alternative	Digital filename, that will be alpha-numeric and will serve as the unique identifier
4	Medium	Format of original (analog) recording
	Extent Original	The size or duration of the original recording
	Spatial	Recording location, including topographical coordinates to support map interfaces
	Temporal	Context in which the recording was made
	Created	Recording date
	Condition	Condition of the original (analog) material
5	Relation	Reference to related objects like agreement, associated files, reviews, photographs, etc
6	Rights	Information about rights held in & over the resource

²³⁴ National Cultural Audiovisual Archives (web), <http://ncaa.gov.in/repository/>.

DESCRIPTIVE		
7	Subject	Controlled list of content coverage
	Keywords	Hierarchical list detailing out subject listings & groups of keywords
8	Description	An abstract and/or description of environmental or cultural context, list of contents, etc
9	Creator	Director or entity primarily responsible for making the recording
10	Publisher	Producer/Institution responsible for making the recording available
11	Contributor	An entity responsible for making contributions to the recording
		Artist(s)
		Accompanying artist(s)
		Recordist(s)
		Composer(s)
		Lyricist(s)
		Any other
12	Date	A point or period of time associated with an event in the lifecycle of the recording (Not the recording or production date of the original but a date relating possibly to the broadcast & publication of the recording)
13	Type	The domain of the recording: audio/video
14	Coverage	The spatial or temporal topic of the recording, such as a cultural feature of traditional songs or a dialect
15	Language	Language(s) of the recording
	Dialect	Dialect(s) of the language(s) of the recording

TECHNICAL		
16	Format	Digital file format or dimensions of the resource
		Codec
		Bit-Rate/Bit-Depth
		Sampling Frequency
		Playback equipment used (Make & model)
17	A-to-D Convertor	Analog to digital convertor used (Make & model)
18	Extent	Digital file size & duration
19	Date	Date of digitization
20	LTO 6 Tape Number	LTO6 tape number on which the digitized file is contained
21	HDD Number	HDD number on which the digitized file is contained
MISCELLANEOUS		
22	Remarks	Any additional information not covered under above headings

Tabla 2 - Metadatos de vídeo del National Cultural Audiovisual Archives.
<http://ncaa.gov.in/repository/>

III.6. ACCESO

El objetivo de esta fase reside en controlar el contenido archivado, así como proporcionar una manera de acceder a los documentos audiovisuales. Hay diferentes métodos para acceder al archivo, por ejemplo, facilitar el acceso por internet mediante un visualizador para que cada usuario pudiera consultar de forma remota los contenidos. Sin embargo, este método es complicado, ya que por un lado requiere de un alto coste económico para crear toda la infraestructura, y por otro, se necesitarían los derechos de autor y permisos de todo el material subido.

La opción más económica y básica es la de limitar el acceso desde Windows de forma local a través del administrador. La consulta al archivo se podrá realizar desde el Aula de Música de la Universidad de Valladolid y la Fundación Casa de la India. Será

necesario disponer de un ordenador habilitado para permitir el acceso local *in situ*. Para evitar que los usuarios puedan copiar, modificar o eliminar los ficheros insertos en los discos duros, hará falta un equipo con acceso restringido a invitados con sesiones que no permitan más que la lectura de los archivos. En Windows se podrá crear una cuenta como invitado, para limitar el acceso. Es necesario dejar una copia en el disco duro interno del ordenador de acceso y deshabilitar la opción de copiar y eliminar. También habrá que desactivar los puertos USB y limitar la conexión a internet con cortafuegos.

III.7. PERMISOS

En la última fase, fue necesario redactar un documento que autorizase la donación y el acceso de las grabaciones audiovisuales pertenecientes al recolector Enrique Cámara de Landa, a la Fundación Casa de la India:

El que suscribe, Enrique Guillermo Cámara de Landa, Profesor Catedrático de Universidad, docente en la Universidad de Valladolid (Departamento Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal), DNI 52412282C, por la presente efectúa en el día de la fecha una donación a la Fundación Casa de la India, con sede en la ciudad de Valladolid, calle del Puente Colgante BNº 13, CP 470013, de una copia de todos los materiales audiovisuales recopilados en el transcurso de sus investigaciones de campo realizadas en la India y en Valladolid a título personal entre 2005 y 2010.

Dichos materiales sólo podrán ser consultados en la institución de destino (o, eventualmente, utilizarlos para futuras publicaciones), previa petición al donante²³⁵.

Todos los derechos de los autores, compositores e intérpretes de las obras contenidas en la presente colección audiovisual, localizadas tanto en el Aula de Música como en la Fundación Casa de la India, están reservados. Asimismo, quedará prohibida la reproducción, el nuevo registro, el alquiler, el préstamo, el intercambio, la ejecución pública y cualquier otro uso no autorizado de cualquier vídeo de esta colección.

En España, según el artículo 32 de la LPI²³⁶ sobre citas y reseñas e ilustración con fines educativos o de investigación científica:

1. Es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su

²³⁵ Documento de donación de la colección audiovisual de música y artes escénicas de la India, firmado por el donante y el director de la Fundación Casa de la India.

²³⁶ «Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual», <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>.

inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.

3. El profesorado de la educación reglada impartida en centros integrados en el sistema educativo español y el personal de Universidades y Organismos Públicos de investigación en sus funciones de investigación científica, no necesitarán autorización del autor o editor para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras y de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, cuando, no concurriendo una finalidad comercial, se cumplan simultáneamente las siguientes condiciones:
 - (a) Que tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas, tanto en la enseñanza presencial como en la enseñanza a distancia, o con fines de investigación científica, y en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida.
 - (b) Que se trate de obras ya divulgadas.
 - (c) Que las obras no tengan la condición de libro de texto, manual universitario o publicación asimilada, salvo que se trate de:
 - (i) Actos de reproducción para la comunicación pública, incluyendo el propio acto de comunicación pública, que no supongan la puesta a disposición ni permitan el acceso de los destinatarios a la obra o fragmento. En estos casos deberá incluirse expresamente una localización desde la que los alumnos puedan acceder legalmente a la obra protegida.
 - (ii) Actos de distribución de copias exclusivamente entre el personal investigador colaborador de cada proyecto específico de investigación y en la medida necesaria para este proyecto.
A estos efectos, se entenderá por libro de texto, manual universitario o publicación asimilada, cualquier publicación, impresa o susceptible de serlo, editada con el fin de ser empleada como recurso o material del profesorado o el alumnado de la educación reglada para facilitar el proceso de la enseñanza o aprendizaje.
 - (d) Que se incluyan el nombre del autor y la fuente, salvo en los casos en que resulte imposible.

Los autores y editores no tendrán derecho a remuneración alguna por la realización de estos actos.

Por todo ello, podría argumentarse en un sentido u otro si el límite de cita aplica al asunto que nos ocupa. En cualquier caso, desde que no existe una retribución o compensación económica por la creación y distribución del video, siempre que este se

utilice exclusivamente en un contexto universitario, el riesgo se moderaría. No obstante, la inclusión de la leyenda en el archivo no resultará definitiva en ningún caso, ya que no evitará que un autor pueda dirigirse contra los responsables del archivo audiovisual si considera que sus derechos puedan estar siendo violados. Desde otro punto de vista, su inclusión puede demostrar buena fe por parte del archivo en cuanto al uso pretendido del material audiovisual. De esta forma, se incluirá en el archivo una leyenda que especifique que:

Los documentos audiovisuales pertenecientes a la colección etnomusicológica de música y artes escénicas de la India serán exclusivamente utilizados con fines docentes o de investigación y no podrán ser comercializados, ni utilizados con otros fines distintos. La utilización de obras de terceros se ha realizado con fines de comentario y en concepto de cita con fin docente o de investigación científica, en virtud del artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

IV. PROPUESTA CATALOGRÁFICA

IV.1. DESCRIPCIÓN DE LA FICHA DE CATALOGACIÓN

Tras contrastar los diferentes sistemas y bases de datos anteriormente expuestos (punto III.5), se evidencia una falta de sistematización catalográfica y normalización taxonómica referente a grabaciones de campo. Por ello, se ha procedido a seleccionar aquellos campos que resultan más apropiados a los intereses y objetivos de este trabajo.

El catálogo reúne un conjunto representativo de documentos audiovisuales que incluye *performances* sobre música clásica –tanto indostánica como carnática–, religiosa, tradicional y danza *Bharata Natyam*; entrevistas a renombrados intérpretes, profesores y musicólogos; conferencias y talleres sobre teoría e interpretación musical; y demostraciones organológicas a cargo de luterios sobre el proceso de construcción y producción de sonido.

Si bien los conceptos principales –raga y tala entre otros– forman parte de la base teórico-práctica compartida con los sistemas musicales indostánico y carnático (propios del norte y el sur de la India, respectivamente), la mayoría de los videos presentados aquí tratan aspectos y géneros del segundo de estos estilos. Este factor, lejos de constituir un inconveniente se convierte en una ventaja, ya que la bibliografía y el número de grabaciones audiovisuales disponibles en Occidente sobre música carnática es inferior a las que versan sobre la indostánica, por lo que convierte a este material audiovisual en una colección aún más relevante y significativa desde el punto de vista de la investigación y la educación.

El catálogo incluye un total de 63 fichas compuestas por veintinueve campos de información, distribuidos a su vez en cinco apartados y acompañados de un fotograma del vídeo en cuestión en la mitad superior del anverso. Las fichas están ordenadas por orden cronológico, desde la grabación más antigua a la más reciente de cada grupo. Algunas grabaciones de campo poseían información relativa al nombre de los informantes y al lugar y fecha de la grabación en la contraportada de la caja del disco. El resto de información ha sido tomada a partir de las transcripciones aportadas por el recolector, Enrique Cámara de Landa, y complementada a través de bibliografía.

Por último, la información fue volcada a una base de datos elaborada con el programa FileMaker 16, cuya interfaz de usuario es altamente adaptable para ajustarse a las necesidades individuales de los usuarios. Este *software* dispone de funciones de

búsqueda y análisis, útiles herramientas de diagnóstico y permite relacionar los diferentes campos de la base de datos. Además, los ficheros resultantes pueden ser extrapolables a otros *softwares* como Microsoft Excel o Access al seguir el mismo protocolo de campos. La base de datos se pondrá a disposición para su consulta en el Aula de Música de la Universidad de Valladolid y en la Fundación Casa de la India.

Es importante señalar que, a pesar de que se pidió permiso oral a los informantes para realizar las grabaciones, no se dispone de ningún registro o documento que avale dicha autorización. Por ello, el campo correspondiente al *copyright* aparece indicado con la denominación «no disponible». Asimismo, los campos marcados con una “X” indican la falta de información por parte del recolector, al no haber sido anotada y registrada en el momento de la grabación.

La articulación del conjunto resultante se verifica en la parrilla de campos que se detalla a continuación:

1 DATOS GENERALES	
Nº de ficha	Número de orden que se ha adjudicado a cada documento en el registro del presente catálogo
Catalogador	Nombre de la persona que ha catalogado el documento audiovisual
Acceso	Lugar donde se conserva actualmente las grabaciones de campo
Copyright	Permisos y restricciones de uso establecidos por el autor
2 DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS	
Fecha	Día, mes y año de la grabación
Localización	Lugar donde ha sido grabado el documento
Ejecutante / Informante	Nombre de las personas que aparecen en la grabación
Ejecución	Se indican los medios sonoros que integran el documento audiovisual, sean éstos voces o instrumentos
Tipo / Género	Señala el tipo de música o danza del vídeo y si este corresponde a una entrevista, masterclass, <i>performance</i> , taller, demostración o conferencia
Idioma	Lengua empleada por los ejecutantes o informantes. Se añade el nombre del traductor en caso de que lo hubiera
Descripción	Explicación breve del contenido de los vídeos. Se añadirá la transcripción realizada por el recopilador Enrique Cámara, en caso de que se disponga
Recopilador	Nombre y apellido del recolector

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	Es el modo en que se codifican los datos que subyacen en el soporte, generalmente dividido en campos y pistas según un determinado sistema operativo y según unas reglas de codificación-decodificación
Resolución	Describe la cantidad de detalle en una imagen. Se calcula multiplicando el número de píxeles horizontales y verticales (celdas de imagen) en la imagen
Ratio de aspecto	Número que muestra el ancho de una imagen en comparación con su altura (ancho:alto)
Velocidad de bits total	Indica el bitrate general del vídeo y es el número de «bits por segundo» (bps) a la cual se transmiten los datos en un vídeo. Cuanto mayor sea la velocidad de bits, mejor será la calidad de la imagen
Velocidad fotogramas	El número de fotogramas por segundo, cuya sigla es FPS, también conocido como cuadros por segundo (del inglés <i>frames per second</i>), es la tasa a la cual un dispositivo muestra imágenes llamadas cuadros o fotogramas.
Duración	Metraje total de una grabación. Se indica en horas, minutos y segundos
Observaciones	En este campo se indican los posibles fallos o errores del vídeo

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	La tasa de bits (<i>bitrate</i>), es la cantidad de datos consumidos para transmitir la secuencia de audio por unidad de tiempo
Canales	Se refiere al uso de múltiples pistas de audio para reconstruir el sonido en un sistema de sonido de varios altavoces.
Velocidad de muestra de sonido	Indican el número de muestras digitales que se toman de una señal de audio cada segundo. Esta velocidad determina el intervalo de frecuencias de un archivo de audio. Cuanto más alta sea la velocidad de muestreo, más se asemejará la forma de la onda digital a la forma de la onda analógica original
Observaciones	En este campo se indican los posibles fallos o errores del audio

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	Indica el total de archivos que contiene el fichero
Título	Es la denominación asignada al archivo. En ocasiones se ha copiado la denominación proporcionada por el recopilador. En otras, ha sido añadida por el catalogador
Tipo de elemento	Extensión del archivo que indica de qué tipo es
Tamaño	Es la cantidad real de espacio en disco consumida por el archivo
Fecha de creación	Día, mes y año en que fue creado el archivo
Soporte anterior	Indica el número del DVD del cual proviene

Tabla 3 - Modelo de ficha aplicable al catálogo audiovisual etnomusicológico de música y artes escénicas de la India. Diseño: Juan Manuel Bejarano González.

IV.2. GRABACIONES INDIA (2005/2006)



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	001
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	10-11-2005
Localización	Delhi
Ejecutante / Informante	Ashok Moitro
Ejecución	Tabla (2)
Tipo / Género	Lección de tabla
Idioma	Inglés

Descripción

Ashok Moitro (profesor de tabla) en casa de Arshiya:

00:00:00: Con Adel. Manos en 1º plano, alterna con imagen completa.

00:05:50: Ashok: sílabas con canto.

00:07:28: Adel solo tabla (fórmula en *accelerando*).

Recopilador

Enrique Cámara

3 | DATOS VÍDEOS**Nº de archivos**

1

Formato

MPEG

Resolución

720x576

Ratio de aspecto

4:3

Velocidad de bits total

10024kbps

Velocidad fotogramas

25fp

Duración

00:08:35

Observaciones**4 | DATOS AUDIO****Velocidad de bits**

224kbps

Canales

2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido

48 kHz

Observaciones**5 | DATOS DEL ARCHIVO****Nº de archivos**

1

Título

Clase de tabla

Tipo de elemento

MPEG Video File

Tamaño

674 MB

Fecha de creación

21/05/2018

Soporte anterior

DVD 12



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	002
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	12-11-2005
Localización	Delhi
Ejecutante / Informante	Sanjay Sharma
Ejecución	Sitar, tanpura, santur y tabla
Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción Entrevista a Sanjay Sharma, lutier de sitar en Delhi:

Capítulo 1:

00:00:00: Entrevista a Sanjay Sharma.

00:08:34: Explicación y demostración sobre la construcción del sitar.

00:44:36: Tanpura.

00:51:57: Santur.

Capítulo 2:

Entrevista a Sanjay Sharma sobre el tabla.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato VOB

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 4761kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:59:11
00:09:12

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 256kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 11

Título Sanjay Sharma: Lutier de Sitar

Tipo de elemento DVD VOB File

Tamaño 2,37 GB

Fecha de creación 18/05/2018

Soporte anterior DVD 01



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	003
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	19-11-2005
Localización	Delhi
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Tabla, timbales, pakhawaj, crótalos, sarangi, tabla, armonio y cantantes
Tipo / Género	Concierto de música y danza de Rajastán
Idioma	Hindi

DescripciónConcierto de música Rajastaní (Jodhpur) en el Handicraft Museum de Delhi:

00:00:00: Presentación en hindi.
 00:03:00: Primer tema. Toma general: tabla, timbales, pakhawaj, crócalos, armonio, percusión, cantores, sarangi, crócalos (niños), (movimientos de la imagen).
 00:07:50: Anuncia la segunda pieza (movimientos de la cámara).
 00:08:14: Comienza (gamakas u ornamentos) «Kanuro maro», el niño menor baila.
 00:12:00: Recibe dinero del público (seguirá pasando).
 00:15:30: Tercer tema: ritmo libre, gamakas, buena voz (movimiento de la cámara).
 00:20:27: Moorsing.
 00:21:21: Tema bailado por adolescente.
 00:25:20: Tema bailado por niño.
 00:28:30: Tema cantado por niño con gamakas (el adolescente al principio, después los dos).
 00:33:00: Tema cantado por adolescente. Después los dos, detalle tabla y otros instrumentos.
 00:36:00: Otro tempo (cantan adultos).
 00:39:35: Otra canción. Sarangi.
 00:41:00: Gamakas.
 00:42:40: Otra (decapitada).
 00:44:40: Niños crócalos.
 00:45:30: Otra (bailan los dos).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:50:33

Observaciones Movimientos bruscos de cámara.
Desde el minuto 06:11 hasta el 06:40, la imagen se ralentiza.

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Concierto de música Rajastaní
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	3,87 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 10



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	004
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	19-11-2005
Localización	Delhi
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Armonio, mridangam y cascabeles
Tipo / Género	Danza Odissi

Idioma

Descripción Danza de Orissa (niñas):

00:01:38: Torres.

00:02:36: Armonio y mridangam. Detalle manos.

00:02:58: Cartel: «Gotipua dance (Nabaghan Swain, Puri)».

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:06:17
----------	----------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Danza de Orissa
--------	-----------------

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	494 MB
--------	--------

Fecha de creación	21/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 12
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	005
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	20-11-2005
Localización	Benarés
Ejecutante / Informante	Hans Rash y Ravi Tripati
Ejecución	Sitar y tabla
Tipo / Género	Ensayo y concierto de música indostánica
Idioma	
Descripción	<u>01 - Ensayo de Hans Prabhabar y Ravi Tripati en Baba School of Music:</u>

02 - Concierto en Baba School of Music:

00:00:00: Afinación del tabla (largo).

00:08:00: Primer raga. Tala: tin tal (16 tiempos).

00:42:00: Segundo raga (inconcluso, falta el final por fin de cinta).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:09:06
00:06:17

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 2

Título 01 - Ensayo de Hans Prabhabar y Ravi Tripati
02 - Concierto de Hans Rash y Ravi Tripati

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 714 MB; 4,79 GB

Fecha de creación 19/05/2018

Soporte anterior DVD 04



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	006
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	21-11-2005
Localización	Benarés
Ejecutante / Informante	Ravi Tripathi
Ejecución	Tabla
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción	<p><u>Entrevista a Ravi Tripathi en Baba School of Music:</u></p> <p>Primeras sílabas (voz), sílabas (voz y toque), kada (variaciones). 00:06:19: Nueva combinación. 00:06:46: Otras combinaciones. 00:07:10: 16 pulsos (toca). Variaciones en las 3 velocidades. 00:10:20: Ghe, ke, na, distintos sonidos, tin, mezclas. 00:12:00: Kalda (sílabas solas + sílabas con toques en distintas velocidades), variaciones. 00:21:20: Cuenta del tal en índice, dedos, sobre tiempo para cada ejercicio. 00:24:20: Sobre ciclos del tala. 00:25:30: Vilambit tin tal (16 tiempos, lento). 00:27:00: Sam & Kali (segunda mitad del ciclo). 00:29:15: Un ciclo normal + un ciclo con cambios. 00:31:00: Sobre fusión (con música europea, occidental). 00:31:25: Afina. Sobre afinación. 00:32:00: Ritmos «libre».</p>
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:37:37

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Entrevista a Ravi Tripathi
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	2,88 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 04



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	007
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-11-2005
Localización	Calcuta
Ejecutante / Informante	Sri Mukund Nayak
Ejecución	Canto
Tipo / Género	Congreso Música tradicional de Jharkhand
Idioma	Hindi

Descripción Durante el Congreso de Sangeet Natak Akademi en Paschim Banga Bangla Academy. 4ª sesión sobre tradiciones musicales de Jharkhand:

00:00:00: Canción Sri Mukund Nayak (explicaciones en hindi).
00:01:49: 2ª canción (público acompaña con palmas) aplausos.
00:04:00: 3ª canción (en punjabí, comentarios y risas).
00:07:00: 4ª canción.
00:08:40: 5ª canción.
00:09:45: 1ª canción de Sri Manpuran Nayak (sobre la misma región).
00:11:40: Canciones (varias seguidas, con breves explicaciones).
00:16:45: Una canción decapitada breve.
00:17:08: Otra canción, otra en 00:18:15.
00:19:28: Otra, siguen en 20'15", 22'30" y 23'40"
25'18": Canciones de otro ponente.
Canciones: 26'35", 27'39", 29'40", 30'42" (decap.), 31'55", 33'53", 35'47"
(decap) y 36'54".

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de datos 9800kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:37:33

Color Si

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 1

Título Congreso en Paschim Banga Bangla Academy

Tipo de elemento MPEG File Video

Tamaño 2,87 GB

Fecha de creación 21/05/2018

Soporte anterior DVD 05 (error de lectura) y DVD 12



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	008
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-11-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	Sajith
Ejecución	
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción 00:00:00: Habla sobre su formación.
00:02:18: Doctorado sobre talas específicos de Kerala.
00:16:43: Gamakas
00:22:08: Ejemplos de microtonos

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:32:59

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 1

Título Entrevista a Sajith

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 2,52 GB

Fecha de creación 20/05/2018

Soporte anterior DVD 16



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	009
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-11-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	Joseph Fernández (Joy of Kunnukuzhy)
Ejecución	Ver descripción
Tipo / Género	Demostración de instrumentos musicales
Idioma	Inglés

Descripción

Joy presenta una amplia colección de instrumentos musicales localizada en Joy's Musical Industries, su negocio y casa. También dirige el «Research Centre for World Musical Instruments», dedicado a la investigación y documentación de los instrumentos:

- 00:00:40: ¿Druka Vina? Toca «Jingle Bells».
- 00:01:30: Cartel
- 00:02:00: Instrumentos colgados en la pared.
- 00:03:27: ¿Dril duba? del Norte de India.
- 00:03:40: ¿Lal?, arpa birmana, timbal, cordófono, tamburu, cordófono del s. XVI. Cítara-peza, arpa, tambor africano, danduni tamburu (Kerala).
- 00:04:57: Fachada («Joy's Musical Industries»).
- 00:05:20: Pang-guitar (tipo banjo), europea: toca «La Lambada» (ruido en la repetición de la frase). La hizo él.
- 00:06:43: Sobre cómo empezó a coleccionar instrumentos. Alguien entró en su negocio de instrumentos musicales hace 10 años con una lista de instrumentos tradicionales de Kerala que él no conocía, y empezó a coleccionarlos. Tiene 2000 instrumentos, la mayoría indios, pero también árabes, africanos, etc. Organiza y participa en muestras. Tiene en carpeta los reflejos en la prensa.
- 00:08:15: Es guitarrista. Tocó en una *jazz band* todo tipo de músicas, de distintos países. Las aprende de *cassettes* y CDs. Dice que «La Lambada» es una canción en español (canta un fragmento).
- 00:09:44: Cordófono tribal de Rajastán (menciona nombre), cuerda de crin de caballo. Toca melodía en armónicos (el arco tiene cascabeles).
- 00:11:45: Kimenchi (kemenche) de Rajastán.
- 00:12:00: Duff (tambor de marco musulmán). Toca (ruido de un coche).
- 00:13:15: Ektara, Punjab, usado en danzas de cosecha. En Kerala se denomina Jegadari. En ambas lenguas significa «una cuerda».
- 00:14:24: Chonga de Bengala. Pulsa la cuerda que mantiene tensa con la otra mano (atada a una membrana).
- 00:15:20: Wooná vile de Kerala, folk. Para danzas tradicionales. Toca una cítara percutida con baqueta de madera (ruido coche).
- 00:16:20: Doble clarinete de Rajastán.
- 00:16:32: Crandi (trompeta), tipo de kemenche (italiano).
- 00:17:00: Kantele (Finlandia). Rasguea y después toca melodía de «The Sound of Music».
- 00:17:48: Sansa africana. Toca (18')
- 00:18:30: Sneck...
- 00:18:45: Maraca doble tensada con una cuerda. Algunos los construye a partir de libros.
- 00:19:59: Un niño toca una melodía occidental en guitarra
- 00:20:54: Toca «Happy Birthday».
- 00:21:09: Cordófono
- 00:21:22: Bell tree, tambor de copa, cítara tubular, crócalos, tambor tubular, triple tambor, raspador sobre tambores, tambor cónico, tambor tubular, triple tambor tubular, tambor reloj de arena.
- 00:22:20: Toca Krar de Etiopía (lira).
- 00:23:23: Toca idiófono africano.
- 00:23:58: Fish horn, para efectos (explica desde un cuaderno), tipos de instrumentos, dibujos que hace, listado en malayalam, instrumentos infantiles (dibujos).
- 00:25:20: Toca udukku.
- 00:26:00: Toca urumbu (percute baqueta en tambor de mano mientras con soplo modifica la tensión de la membrana, puede tocar las siete notas de la escala soplando. Tribal, de los erikki (¿muruwas?) de la selva. Vuelve a tocar.
- 00:27:40: Panchamukavadya. Instrumento de cinco caras. Es un instrumento de Shiva que tiene cinco nombres.
- 00:28:00: Toca ¿Jamirika? de Tamil Nadu. Modifica la tensión con una cuerda

atada al parche que mueve con una palanca de madera con la mano que sostiene el instrumento (tipo horquilla). Es un Instrumento de cuerda y percusión al mismo tiempo.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:29:23
----------	----------

Observaciones	
---------------	--

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones	Ruido del tráfico y conversaciones de fondo
---------------	---

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Joy's Musical Industries
--------	--------------------------

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	2,25 GB
--------	---------

Fecha de creación	20/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 16
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	010
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	25-11-2005
Localización	Calcuta
Ejecutante / Informante	Suneera Kaliswal y Somjit Dasgupta
Ejecución	Sarod
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción

Entrevista de Suneera Kaliswal (autora del libro sobre instrumentos musicales de India) a Somjit Dasgupta:

- 00:01:50: Comienza de nuevo.
- 00:01:56: Aprendizaje (bocinas), maestros (Radu Babu), 4 generaciones de lutiers, familia Sharma, John Barlow.
- 00:07:16: Sigue sobre su aprendizaje, método (canto dhrupad imitado en sarod), estudia 8 años (1973/81) con Radu Babu.
- 00:14:09: Sobre doble cd: rabab (alapana y ragas en kafin, vilabal, packawaj. plectro de radu babu.
- 00:16:00: Foto dhrupad rabab (300 años), cuerdas de nylon guitarra.
- 00:18:30: Sarod, sursingar (instrumentos que aprendió), rabab, mohan vina (tarjaba).
- 00:20:57: Plectros para rabab, sarod/mohan vina, vina, sarod, sursingar/mohan vina, jhala (parte veloz del raga) + grande, + liviano, lima para sus uñas (diferencias, sarod, rabab, sushringar), tratamiento de las uñas para los distintos instrumentos.
- 00:27:06: Sobre instrumentos (presenta Sunira): 2 grupos:
1. Rabab, sursingar, sarod (diferencias de forma y técnicas).
2. Rudra vina, surbajar, sitar (ídem., con trastes).
Ambos grupos se desarrollan históricamente en este orden.
Radu Babu: para tocar sitar (venda las uñas), desarrolló un estilo personal y produjo nuevos instrumentos.
- 00:30:40: Sobre Radu Babu y la dialéctica tradición/renovación
- 00:32:00: Sobre instrumentos de su colección.
- 00:32:50: Gopal Sharma sursingar (instrumento, foto, detalles, movimientos de la cámara.
- 00:33:56: Detalles del instrumento (quitar sonido), materiales, 9 cuerdas, afinación grave (tipo vina): mi (base), es un intermedio entre rabab y sarod, inventado en 1825/30 en Benarés, ejecutado hasta los años 20 (discuten), auge y decadencia de instrumentos.
- 00:39:00: Sarod. reminiscencia del rabab afgano, detalles morfológicos.
- 00:42:20: Banjo sin trastes, es de 1890 en Calcuta.
Relaciones sarod, banjo con cuerdas simpáticas.
- 00:44:20: Instrumento gemelo (los hacía por pares) tipo de sarod. Experimenta con cuerdas simpáticas (tarabs).
- 00:45:20: Navad Dipa: inventado por Radu Babu (sarod + instrumento folklórico), liviano, clavijas verticales para cuerdas simpáticas, formato pico de ave (pavo real).
- 00:47:40: Sitar, 19 trastes, liviano (Radu Babu), 1910/15 aprox. Va a grabar el proceso de restauración.
- 00:50:35: Fruto (resonador secundario).
- 00:52:20: Instrumento en una pieza de madera (abierto): surgabab (único que queda en India hoy), amalgama de dhrupati rabab y sursingar.
- 0' (nueva cuenta) sarod, cambio piel (ruidos micro y ventilador), frase de Radu Babu (anciano, pide ayuda), herencia (instrumentos)
- 2' tanpura, 6 cuerdas (restauró): 80 años aprox.
Otras tanpuras (de distintos tamaños)
- 3' Nara tyder, instrumento abierto (para ver caja de resonancia), 1860/5, plata en el diapasón, hecho por Ninu Kush en Calcuta. Dhrupati rabab (cuerdas) antiguo (¿1700?) ¿sarod? 1943, bautizado 1947 (Sursingar y vina). Otro: clavijero (sarod), dueños que tuvo.

Recopilador

Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:02:41
Observaciones	

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Bocinas y ruidos de la calle de fondo

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	5
Título	Entrevista de Suneera Kaliswal a Somjit Dasgupta
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	2,13 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 09



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	011
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	26-11-2005
Localización	Calcuta
Tipo	Entrevista
Ejecutante / Informante	Somjit Dasgupta
Ejecución	Sarod
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción

Entrevista a Somjit Dasgupta en su casa, con Bhaskar Chandavarkar:

00:00:00: Instrumento de hace 270 años aprox., usado en corte Mogol.
00:03:10: Surabab, mezcla de sursingar y dhrupad rabab, 1920.
00:03:38: Foto.
00:03:45: Resonancia de Bhaskar en el instrumento (Voz)
s/Noni Gosh, que hizo los instrumentos de Abdulah Hasab, 1860/5,
sarod.
00:07:50: Armónicos en instrumento (Bhaskar en Mohan Vina).
00:09:12: Somjit sobre Mohan vina (sursingar y vina).
00:14:40: Piedra-plectro.
00:15:13: Afina el instrumento (mohan-vina) (ruidos de la calle).
00:16:45: Afina las cuerdas simpáticas (comentarios de Bhaskar).
00:17:15: Detalle de afinación de las cuerdas simpáticas.
00:18:15: Afinación
00:19:30: Toca alap (detalles en diapasón, ejecución con uña, gamakas).
00:22:30: Suena el teléfono.
00:25:20: Instrumento de la familia Sharma (hermanos, da los nombres).
00:26:00: Clavijero.
00:28:20: Coloca una cuerda en el sarod. Cuerdas de Radu Babu encargadas a
Londres. Murió en 1981, Somgit las sigue usando.
00:30:15: Afina.
00:31:20: Coloca una clavija.
00:32:20: Sobre guardar el instrumento con las cuerdas en baja afinación.
00:33:00: Afina cuerdas simpáticas.
00:34:18: La afinación de las cuerdas simpáticas es variable.
00:35:15: Pasa uña por las cuerdas y empieza en Bhairavi Raga para el fin de la
mañana (Bhaskar lo canta, melodías, re al subir, reb al bajar, en
general, pero flexible; la y lab, mib, canta un gat popular).
00:38:00: Frota con piedra una cuerda (antes pasó la uña).
00:39:00: Afina. Detalles (clavijas).
00:39:40: Teléfono, suena otra vez.
00:40:10: Alap en Bhairavi raga (gamakas).
00:45:38: ¿Jhod?.
00:47:34: ¿Jhala? (Breve).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:48:10

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Ruido del teléfono y ruidos externos de bocinas y coches.

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Entrevista a Somjit Dasgupta
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	3,69 GB
Fecha de creación	21/05/2018
Soporte anterior	DVD 05



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	012
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	27-11-2005
Localización	Konark
Ejecutante / Informante	
Ejecución	Danzantes e instrumentos de percusión
Tipo / Género	Iconografía
Idioma	
Descripción	Esculturas musicales filmadas en el templo hindú de Suria, situado en la localidad de Konark, en el estado de Orisa. Dedicado al dios del Sol, es uno de los edificios más importantes del país por su arquitectura y bajorrelieves que decoran sus muros, de temática fundamentalmente erótica. Fue construido a mediados del siglo XIII en el llamado estilo Orisa, y abandonado a partir del siglo XVI.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:09:10
----------	----------

Color	Si
-------	----

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Iconografía musical en Konark Temple
--------	--------------------------------------

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	719 MB
--------	--------

Fecha de creación	219/05/2018
-------------------	-------------

Soporte anterior	DVD 09
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	013
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	27-11-2005
Localización	Bhubaneshwar
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Instrumentos de percusión
Tipo / Género	Evento social
Idioma	

Descripción	00:00:20: Banda y cortejo callejero durante una boda, bailes. 00:02:30: Banda de tambores. 00:04:38: Música grabada (nombre del grupo: Sri Vengatesware). 00:05:32: Hombres con luces en la cabeza, tambores de banda (boda de Amulya y Lipsa), coche con novios. 00:06:30: Bailarina sobre tambor.
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:07:40
----------	----------

Observaciones	Tomas de noche con poca luz
---------------	-----------------------------

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones	
---------------	--

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Banda y cortejo callejero durante una boda
--------	--

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	601 MB
--------	--------

Fecha de creación	20/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 19
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	014
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	28-11-2005
Localización	Bombay
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Instrumentos de percusión y viento-metal
Tipo / Género	Evento social
Idioma	

Descripción	<u>Boda en Colaba:</u> Banda (con música grabada), baile en la calle. Niños bailando. Amigos adultos en hombros Entrada del novio
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:10:03

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Banda y cortejo callejero durante una boda
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	788 MB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD 19



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	015
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	03-12-2005
Localización	Bombai
Ejecutante / Informante	Abhijit Pohankar
Ejecución	Canto
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés
Descripción	<u>Entrevista a Abhijit Pohankar (tecladista):</u>

- 00:09:50: Muestra su CD Kamasutra.
Partes de una pieza de su CD (un poco de zumbido): alap, jhod (climax, fusas; estética: punto máximo en un crecimiento musical, explorar límites humanos, tihail (ciclo, fórmula).
- 00:13:06: Sobre el sostén mutuo (tala, improvisación), se puede cambiar el tala durante una improvisación, pero se mantiene el tiempo.
- 00:14:48: Uso del *pitch blender* para los gamakas (da ejemplo con la voz), límites, ámbito estrecho.
- 00:16:32: Sobre acordes en tala (tríada en tala de 7 tiempos: 2+2+3, siempre arpegiado), sobre rigidez del sistema clásico indio (armonías), sobre su estética (alap-jhod-jhala en gatkari), se mencionan tres nombres y él los repite (no repite thuhail).
- 00:21:00: Sobre su fusión musical.
- 00:22:30: Sobre la recepción de su música por parte del público y de los maestros.
- 00:24:12: Lo que él quiere: mayor colaboración entre músicos indios y españoles.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 25:10

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 1

Título Entrevista a Abhijit Pohankar

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 1,92 GB

Fecha de creación 20/05/2018

Soporte anterior DVD 20



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	016
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	14-12-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	E.N. Sajith
Ejecución	Voz, mridangam, khandiyam y violín
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	

Descripción	<u>Recital en Sangeeta Bharati:</u> 00:00:00: Primera pieza. 00:04:40: Segunda pieza. 00:14:16: Afinación de mridangam. 00:14:49: Tercera pieza. 00:20:32: Menciona a Tlagaaraja en el texto de la canción. 00:21:10: Alap. 00:33:02: Afinación mridangam. 00:34:00: Voz, violín y mridangam. 00:45:00: Svaras. 00:50:00: Raga (alap breve), tala 5 tiempos. 00:53:50: Svaras. 00:55:06: Raga
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:06:49
Observaciones	La imagen se ralentiza en el minuto 00:04:09 hasta 00:06:49

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	5
Título	Recital en Sangeeta Bharati
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	2,27 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 10



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	017
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	17-12-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	Bijo K. Naina
Ejecución	Uduku, dukki-tarang, ghatam, batería
Tipo / Género	Demostración de instrumentos musicales de percusión
Idioma	Inglés

Descripción

Demostración de instrumentos de percusión por Bijo K. Naina. (25 años):

- 00:00:00: Presentación. Bijo K. Naina es un percusionista autodidacta. Tocó muchos años en el taller de Instrumentos musicales de Joy.
- 00:58:00: Uduku, instrumento popular poco utilizado en la actualidad. Los peregrinos lo tocan antes de ir al templo (la noche anterior) durante una ceremonia ritual en casas, junto a cantos al dios Aiapan en el templo Shabri Malan. Se preparan para ser como Dios (no comen carne, etc.). Cocinan comida especial y cantan.
- 00:03:40: Primer plano uduku. Panas: especie de casta de personas que viajan cantando oraciones religiosas. Forma de reloj de arena. Los hay de varias categorías, se pueden hacer con cáscaras de coco (el suyo es de madera muy fina, lo que mejora el sonido con respecto a las más gruesas). Los de coco son más frágiles. La piel es de intestino de vaca. Colocan grasa y la extienden hasta que es una capa muy fina. Luego la enrollan a un anillo. Las cuerdas no son sintéticas (lo intentó, pero no son buenas). Cuerda bordón extendido sobre una de las membranas (tensa). Los hace de distintas dimensiones: este es de tamaño medio.
- 00:09:00: Demostración.
- 00:12:52: Foto.
- 00:13:00: Explicación sobre el lugar en que lo coloca. Los músicos ambulantes nunca lo apoyan en la pierna, sino que lo sostienen con la mano (lo muestra con breve toque). El aro metálico proporciona otro timbre (toca un poco), es como gamaka.
- 00:14:50: Triple timbal. Les permite tocar distintas alturas, usan las dos manos. Dukki-tarang es un instrumento probablemente derivado del otro. Usado en dramas tradicionales, como harikatta. Usado en viejas películas cuando muestran al rey de los devas sentado (canta la sucesión ascendente de sonidos). Nadie usa este instrumento. (varias explicaciones). Afina girando el timbal, hacia la derecha es más agudo y viceversa.
- 00:18:40: Muestra y explica el sistema de afinación para tensar la membrana. Generalmente afinado en sa - pa - sa.
- 00:20:00: Toca los tres timbales.
- 00:20:25: Muestra los cambios de afinación girando el timbal más grave.
- 00:21:00: Demostración musical.
- 00:26:15: Foto.
- 00:28:15: Demostración de ghatam.
- 00:29:38: Foto.
- 00:29:45: Demostración en batería (ostinati).

Recopilador

Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato

MPEG

Resolución

720x576

Ratio de aspecto

4:3

Velocidad de bits total

10024kbps

Velocidad fotogramas

25fp

Duración

00:39:03

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Demostración de percusión de Bijo K. Naina
--------	--

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	2,99 GB
--------	---------

Fecha de creación	18/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 05
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	018
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	17-12-2005
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Suresh
Ejecución	Mridangam
Tipo / Género	Demostración
Idioma	Inglés

Descripción	Proceso de construcción y afinación de un mridangam, un tambor tubular con forma de doble cono, cuyos parches de distinto diámetro están formados por varias capas de piel de vaca y cabra que se sujetan con una tira de piel de búfalo entrelazada en los bordes, y se unen entre sí por correas que permiten modificar su tensión. La percusión de la parte central (<i>mettu</i>) del parche derecho produce la octava superior de la tónica o <i>sa</i> , mientras que en la parte izquierda suena una quinta (<i>pa</i>).
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:02:30

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Durante toda la grabación se oyen ruidos del exterior En el minuto 35:54 comienzan los cánticos

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	5
Título	Taller de Suresh
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	2,13 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 09



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	019
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-12-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Armonio, voz y tabla (2)
Tipo / Género	Música devocional
Idioma	

Descripción	<u>Música devocional en templo hindú:</u> 00:00:00: Primeros planos (armonio y tablas). 00:03:15: Detalles del templo, músicos de frente. 00:03:40: Divinidades. 00:03:48: Comienzo de otra canción 00:07:46: Ofrenda de dinero. 00:08:50: Nueva canción. 00:09:23: Foto divinidad.
-------------	--

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:09:24

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Música devocional en el templo hindú
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	737 MB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD 16



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	020
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-12-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	Mohamad Nasim
Ejecución	Mridangam
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés
Descripción	Entrevista a Mohamad Nasim, vendedor de instrumentos de percusión en Trivandrum.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:03:52

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Taller de instrumentos de percusión
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	303 MB
Fecha de creación	21/05/2018
Soporte anterior	DVD 5 (tiene errores) y DVD 12



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	021
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	26-12-2005
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Suresh
Ejecución	Mridangam
Tipo / Género	Demostración
Idioma	Inglés
Descripción	Proceso de construcción y afinación de un mridangam
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:01:08

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
Título	Taller de Suresh (afinaciones)
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	39,5 MB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 06



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	022
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	26-12-2005
Localización	Trivandrum
Ejecutante / Informante	Suresh
Ejecución	Mridangam
Tipo / Género	Demostración
Idioma	Inglés
Descripción	Proceso de construcción y afinación de un mridangam: raspado y preparación de pieles
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:22:41

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Taller de Suresh (pieles)
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	1,73 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD 16



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	023
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	28-12-2005
Localización	Thanjavur
Intérpretes	R. Venkatesan
Ejecutante / Informante	Veena
Tipo / Género	Demostración
Idioma	Inglés

Descripción

"Veena" R. Venkatesan:

- 00:00:00: En la calle. Cortes de jackwood, troncos de 100 años o 150 años.
- 00:01:00: En taller (demasiada luz. Muestra base de una pieza, instrumento en tres partes, diferencia en el sonido).
- 00:02:15: Tallado de la caja de resonancia.
- 00:02:59: Muestra un trozo de tronco a medio excavar (pieza única).
- 00:04:00: Mecanismo para agujerear (movimientos de la cámara).
- 00:04:45: Cavado decorativo en tabla de armonía. Instrumento completo.
- 00:05:19: En su casa, muestra una tanpura de juguete (1000 rupias aprox.)
- 00:05:30: Tanpura nueva, recién terminada (detalles).
- 00:06:10: Colocación del puente, sostenido por tensión de las cuerdas, afina.
- 00:07:02: Coloca cordón de algodón para modificar la vibración de la tanpura.
- 00:08:05: Breve entrevista. Aprendió de su padre, tradición de varias generaciones de constructores de vina. Tarda 25 días en hacer una, la madera es de 100 años. En el negocio tiene guitarras, violines, moorsing (que él no hace), mrindangan, nadasvaram, thalam.
- 00:10:16: Nombres de los constructores. Toma medidas en el diapasón.
- 00:11:00: Preparación de comida (breve).
- 00:11:10: En su negocio (Sri Ventateskara Musicals), fachada, interior, instrumentos (guitarras, teclados, etc.).
- 00:11:54: Un cliente lleva el cuerpo de un tabla (timbal bahya) para comprar el parche. Mide y le da uno adecuado. Muestra instrumentos: cascabeles para danza katak, thalam, mridangam, thavil, armonio, flautas, dholak para niño, nadasvaram, tabla, toca chapla y pequeño nadasvaram, guitarras, shenai, doble lengüeta, damaru castañuelas, violín.
- 00:15:07: Rakanda vina de una pieza, hecha por él. Toca escala en una cuerda y pieza conocida (se oye mucho el ruido de la calle).
- 00:16:20: Cuerpo del instrumento, madera estacionada un año.
- 00:16:35: Bamkin vina con dibujos grabados, detalle clavijero, diapasón, tabla, caja.
- 00:17:56: Piel para tambor.
- 00:16:00: Detrás de su negocio, muestra cómo lima el cuerpo de una vina casi terminada.
- 00:18:50: Lija el costado del diapasón amarillo, decoración cavada y con lacado. Escala en diapasón.
- 00:20:00: Otra vina, clavijero.
- 00:20:10: Tambura de 30.000 rupias (150 años), clavijas, todo hecho a mano, 5 pies de largo. Es una pieza de museo, dice.21'44" segundo resonador para vina, antiguo. Vina con plástico y otra con marfil en la decoración,
- 00:22:00: Vina de 100 años.
- 00:22:45: Estuche.
- 00:23:00: Vina con tabla armónica de cuero (detalles, sonido desde cerca). Coloca dos pieles: cabra (fuera) y búfalo (dentro), escala.
- 00:23:57: Shennai.
- 00:24:17: Thalam, otros idiófonos.
- 00:25:30: Pequeño dholak, maraca metálica.
- 00:25:58: Detalles de vina, afina, prueba sonidos en trastes. Muestra herramienta para fijar trastes.

Recopilador

Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Tipo de elemento	MPEG Video File
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:27:59

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Ruido procedente de la calle

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Demostración Vina
Tamaño	2,14 MB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 3



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	024
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	30-12-2005
Localización	Puducherry
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Nadaswaram (2), thavil (2), cimbales
Tipo / Género	Música religiosa
Idioma	
Descripción	Músicos, mujer con antorcha y elefante
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:01:29

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Músicos, mujer con antorcha y elefante
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	116 MB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 3



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	025
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	31-12-2005
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Venu (flauta carnática), mridangam, violín y voces.
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	
Descripción	Concierto fin de año en The Music Academy
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:12:18
Observaciones	Cortes de vídeo en los minutos: 02:50, 05:30 y 07:31

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Concierto de fin de año en The Music Academy
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	966 MB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 3



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	026
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	01-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Sangita Kelanidhi, T.N. Krishnan, Viji Shriram (trío violines), Tiruvarur Bhakta Vatsalam (mridangam), Vaikom Gopalakrishnan (ghatam). Sangita Vasudevan (voz), S. Karthik (violín), Ashwin Sridharam (mridangam)
Ejecución	Violín, ghatam, mridangam y voz
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	

Descripción	<u>Concierto en The Music Academy:</u> 00:00:00: Concierto de Sangita Kelanidhi, T.N. Krishnan, Viji Shriram, Tiruvarur Bhakta Vatsalam, Vaikom Gopalakrishnan. 00:04:29: Concierto de Sangita Vasudevan, S. Karthik, Ashwin Sridharam.
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:13:36
----------	----------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones	Hay cortes de sonido
---------------	----------------------

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Concierto en The Music Academy
--------	--------------------------------

Tamaño	1,04 GB
--------	---------

Fecha de creación	17/06/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 06
------------------	--------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	027
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	02-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Amrita Murali (voz), K.P. Nandini (violín), S. Venkata Subramaniam (mridangam)
Ejecución	Voz, violín, tanpura, mridangam
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	

Descripción Narada Gana Sabha es una de las principales asociaciones de música en la ciudad de Chennai y realiza un festival anual propio música, danza y teatro de la India. Los conciertos celebrados en el Mini hall y los conciertos a las 2 p.m. y 4 p.m. están abiertos a todos. Los eventos nocturnos generalmente son emitidos.

Concierto de Amrita Murali:

00:01:30: Zoom lento hacia Amrita Murali.
00:02:10: Violín.
00:03:53: Mridangam.
00:04:19: Svaras, con tanpura detrás y parte del violín.
00:08:04: Nueva pieza.
00:17:33: Tala de 3 tiempos.
00:19:24: Mano marca tala.
00:23:40: Svaras (primer plano cara, expresiva).
00:25:05: Mridangam y zoom lento después. Buen ejemplo de svara hasta fin de pieza.
00:26:30: Comienzo de pieza.
00:33:41: Comienzo de otra pieza (la cámara hace movimientos bruscos y enfoca hacia el techo).
00:46:50: Primer plano de Amrita y zoom. Svaras y textos alternados.
00:53:40: Mano en primer plano. Tala, músicos detrás.
00:59:18: Svaras.
01:01:40: Solo de mridangam (primer plano hasta el final de la cinta).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 01:02:32

Observaciones Movimientos bruscos de la cámara durante toda la grabación. Desde el minuto 09:13 a 14:45, y el 33:34 a 34:10, la cámara enfoca hacia el techo.

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones Durante el minuto ocho hay toses y voces del público

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Amrita Murali en Narada Gana Sabha
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	4,79 GB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 3



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	028
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	03-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Cascabeles en los tobillos de los bailarines
Tipo / Género	Danza Bharata Natyam
Idioma	

Descripción

El Bharata Natyam es una danza clásica de la India, originaria de Tamil Nadu, un estado del sur de India. Es una de las ocho o nueve danzas clásicas de la India, así como el kathakali, mohiniyattam, odissi, kuchipudi, kathak y manipuri. La etimología *bharata* significa:

- Bha, de bhava (sentimiento) o abhinaya (expresión).
- Ra, de raga (melodía).
- Ta, de tala (ritmo).

La técnica del bharatanatyam se compone de:

- Nritta: movimientos de danza, que actúan como un medio de descripción visual de los ritmos. No tiene emociones o expresiones específicas. Tala y laya son la base de Nritta.
- Nritya: la combinación de abhinaya y nritta. Nritya es la fusión del gesto de la mano, las expresiones faciales, el mimo y la acción para transmitir el significado de la canción o historia.
- Natya: el término natya se utiliza de forma genérica para determinar todo tipo de drama o teatro que incluya danza rítmica, expresión mímica mediante gestos y todos los demás aspectos dramáticos. A su vez, el término natya hace referencia a los aspectos dramáticos de la danza.

La música de acompañamiento es de estilo carnático del sur de India. Los instrumentos más comunes para su acompañamiento son: mridangam, nagaswaram, flauta, violín y vina.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:06:43 00:06:58

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	2
Título	01 - Grupo de Bharata Natyam 1 02 - Grupo de Bharata Natyam 2
Tamaño	527 MB; 546 MB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 2



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	029
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	El recolector recibió el permiso de Janardhan Mitta

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	04-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Ver descripción
Ejecución	Violín, sitar, tabla, mridangam, thalam, flautas
Tipo / Género	Concierto de canto devocional y música indostaní Danza Bharata Natyam
Idioma	
Descripción	<u>Fine Arts Society Festival (Balamandir German Hall):</u>

Vídeo 1:
00:00:00: Abirami Sath Sangam (grupo de mujeres en cantos devocionales).
00:00:34: Otra pieza (violín).
00:06:00: Enfoque hacia las imágenes decorativas del escenario.
00:07:50: Nueva pieza, canto colectivo femenino.

Vídeo 2:
Concierto de Janardhan Mitta (sitar), Varun Aiyer (sitar), Chabndrajeet & Jain (tabla).

Vídeo 3:
Bharata Natyam: Narthaki Nataraj. Instrumentos: mridangam, thalam, flauta.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:09:08 00:36:21 00:01:34

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
Título	01 - Abirami Sath Sangam 02 - Sitar & Tabla 03 - Bharata Natyam
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	716 MB 2,78 GB 123 MB
Fecha de creación	18/05/2018
Soporte anterior	DVD 2



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	030
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	05-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	K.S. Subramaniam
Ejecución	Vina
Género	Demostración de vina
Idioma	X

Descripción	Grabado en Brhaddhvani, The Research and Training Center for Musics, una organización sin fines de lucro. Fue fundado por el Dr. Karaikudi S. Subramanian, importante intérprete de vina de novena generación.
-------------	--

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:41:02

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Durante los primeros cinco minutos se oyen golpes de martillo

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
Título	Demostración Subramaniam (vina)
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	1,39 GB
Fecha de creación	16/06/2018
Soporte anterior	DVD 8



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	031
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	06-01-2006
Localización	Chennai
Intérpretes	K.S. Subramaniam, Beate Gatscha y Gert Anklam
Instrumentos musicales	Canto
Tipo / Género	Masterclass
Idioma	Inglés

Descripción

Fragmento de lección de K.S. Subramaniam a Gert y Beate:

- 00:01:10: Canta un fragmento completo (1º plano).
- 00:03:00: Lo desarrolla. Distintos niveles de velocidad de gamakas.
- 00:06:30: Subramaniam canta con los alumnos y les va corrigiendo. Técnica "3231" («ma-ga-ma-ri»). Frase completa: «ga ga ri ri, sa sa ri ri ga ga ri ri, sa ri ga ri sa ri sa da sa ri ga pa ga ri sa ri. Canta ej en 2 velocidades.
- 00:12:59: Siguiente frase p g p g r s r g r r r s d s r g r g p (se enfoca a partitura).
- 00:13:39: Oartutyra con signos de gamakas. Pallavi: g g p (con gamakas), g g (con doble "shake", doble mov. agudo). Corte.
- 00:15:00: d d -p g d p g g d p g r s r d s d d p g d p d g d p g r s r g-g-p--- g g p-- en varias velocidades y con gamakas.
- 00:16:00: Se enfoca detalles de la habitación mientras aclara dudas de los alumnos: cuadros, esculturas, campanas, divinidad, nataraja, vinas, puerta con campanas.
- 00:18:20: Explica lo que hará con gamakas.
- 00:18:40: Canta y repiten. r g con r veloz pero acentuado (gamaka, ataque del g con r (breve acentuado). El adorno llega de nota próxima, en este caso sin microintervalos. G fijo + g atacado desde r + p fijo + p atacado desde g + d p desde g d fijo compara con d desde apenas arriba (lo repite: ondeante), d vibra en el pecho, p algo más abajo. Canta d largo con oscilaciones de altura.
- 00:23:38: "Sirena" con la voz (ascenso por microtonos), descenso ídem. "you can shake a note not like a vibrato... moving without moving much" (muestra).
- 00:25:30: Ataque del d desde agudo "aterrizaje" en la nota. Ej en arte del movimiento lento japonés. 323: d atacado desde arriba y abandonado arriba. (pa=1, da=2, algo arriba de da=3). Varias pruebas. d con 323 + p desde arriba: "da+ da" (da+ es algo más agudo que da). "decid p en d* y bajar a p"
- 00:29:49: Canta un "limli corin" varnam (no se entiende el título) raga mohanam, tala adi:
g-g-r---s s r r g g r r s r g r s r s d s r g p g r s r
g-g-r---s s r r g g r r s r g r s r s d s r g p g r s r
g p g g r s r g r r s d s r g r g p g p d p d s d--p d p g r
g-g-p---g g p p d d p- d s d d p g d p d g d p g r s r
g g p p d p d s d s r s g r- s d s r s-d p d s d-p g r s r
g-r g r s r-s r s g r g s r s d s r g r g p p d-p g p d p d s r s s r g s r g s p
d s r g r d p - g r s r g -g-r--- d-- s--- "y vuelta al palavi"
- 00:34:10: Ejercicios rítmicos. taka takita (mantienen los alumnos y el profesor va a otras velocidades reduciendo valores a la mitad). Ídem aumentándolos. "De ese modo la improvisación deviene fácil, porque siempre saben dónde están".
- 00:41:00: Crea un ejercicio sobre escala pentatónica y descendente en 5 tiempos.
s r g p d s d p g r (2 veces) s----p----s----p---- (doblar velocidad)
d s r g p d p g r s (ídem desde d) d----r----d----r
ídem desde p, desde g, desde r... (c/vez una nota más grave).
Ídem cada vez una nota más aguda. Fin lección en 45'.

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:45:04
----------	----------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivo	1
---------------	---

Título	Fragmento de lección de K.S. Subramaniam
--------	--

Tipo de elemento	MPGE Video File
------------------	-----------------

Tamaño	3,45 GB
--------	---------

Fecha de creación	30/06/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 8
------------------	-------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	032
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	El recolector recibió el permiso de Geetha Navale

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	06-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Ver descripción
Ejecución	Ver descripción
Tipo / Género	Concierto de música fusión
Idioma	
Descripción	<u>Amethyst Fusic (Festival of Fusion Music):</u>

Vídeo 1:

00:00:00: Geetha Navale (veena vidushi) y Gopal Navale (guitarra eléctrica).

00:01:54: Andras Lovas (sitar amplificado y ordenador batería) y Zilverzurf (canto) Composición de Andras Lovas.

00:03:21: Sitar amplificado y moorsing.

00:05:09: Grupo de fusión (varios de Puducherry): tabla, saxo, bajo eléctrico, guitarra eléctrica (breve fragmento).

00:06:43: Gert Andklam (saxo alto con soplo continuo) y Beate Gatscha (danza fusión).

Video 2:

00:00:00: Piezas en tubos. Beate Gatscha y Gert Anklam (compositor).

00:02:22: Pieza para saxo alto y tubos.

00:09:17: Pieza para saxo alto y cajón (decapitada).

00:13:07: Prasanna (guitarra): tema sobre pieza de los Beatles.

00:14:29: Fragmento de otra pieza.

00:14:53: Improvisación en guitarra sobre aria de Puccini (canta su esposa).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:13:44
00:17:21

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 2

Título Festival of Fusion Music

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 1,05 GB
1,33 GB

Fecha de creación 30/06/2018
20/05/2018

Soporte anterior DVD 21



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	033
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	08-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Nirmal
Ejecución	Sitar
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés
Descripción	Entrevista a Nirmal y demostración de sitar en el Stanley Medical College
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	CDXA/MPEG-PS
---------	--------------

Resolución	352x288
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	1.150kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	01:01:03 00:20:21 00:04:44
----------	----------------------------------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
----------------	---

Título	01 - Entrevista a Nirmal 1 02 - Entrevista a Nirmal 2 03 - Entrevista a Nirmal 3
--------	--

Tipo de elemento	Archivo DAT
------------------	-------------

Tamaño	616 MB 205 MB 47,9 MB
--------	-----------------------------

Fecha de creación	20/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD sin numeración
------------------	--------------------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	034
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	08-01-2006
Localización	Chennai
Intérpretes	Sathyanarayanan
Instrumentos musicales	Teclado
Tipo / Género	Entrevista
Idioma	Inglés

Descripción	<u>Entrevista a Sathyanarayanan (teclista, niño prodigio):</u> 00:00:00: Presentación 00:15:28: En el teclado 00:19:06: Toca gamakas 00:21:47: Termina, anuncia tema y comienza raga malika 00:22:17: Alap (breve muestra). Raga Ratripatyira 00:23:55: Canción occidental 00:25:15: Tim from folks (canción occidental) 00:26:48: Chanikulam (tema folk indio) 00:28:26: Nombres de artistas que lo han acompañado 00:30:00: El padre explica
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	30:52

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Entrevista a Sathyanarayanan
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	2,36 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD 21



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	035
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	09-01-2006
Localización	Adyar
Ejecutante / Informante	N. Ramani (venu), Janardhan Mitta (sitar)
Ejecución	Venu, sitar, mridangam, tabla
Tipo / Género	Concierto música carnática
Idioma	

Descripción	<u>Concierto (Jugabbandi) en Sri Bhairavi Gana Sabha (Ananda Padmanbhaswami Temple Mandapam, Adyar):</u> 00:00:26: Ramani (Venu, flauta carnática del sur de la India). Pieza inicial: Gajavadhana. Raga: srikanjani, adi tala; invocación a Lord Ganesh. 00:02:00: Entra el mridangam. 00:09:13: Mitta presenta el raga Basanth Panchamam (breve alap, anuncia los tres tempos). 00:11:34: Primeros planos mano izquierda. 00:14:30: Empieza el segundo tempo. 00:16:26: Tercera velocidad.
-------------	--

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

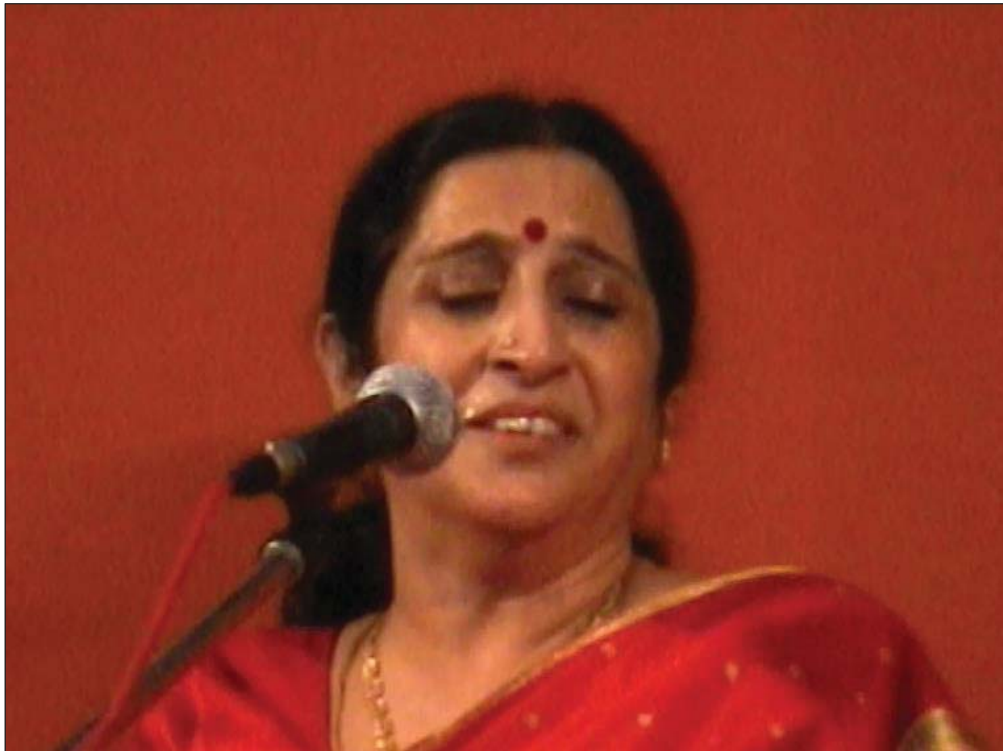
Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:17:03
Observaciones	Primeros 20 segundos: Premios de Sathyanarayanan Corte de imagen en el minuto 14:27

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Corte de sonido en el minuto 14:27

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Concierto de N. Ramani y Janardhan Mitta
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	5,90 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD 21



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	036
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	26-01-2006
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Ver descripción
Ejecución	Ver descripción
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	

Descripción	<u>Valayapatti Naadhalaya II Year Music Festival:</u> Vídeo 1: Naveen (flauta), V. L. Sudarsan (violín), Valayapatti S. Malarvannan (thavil), A. S. Shankar (mridangam), Papanasian Sethuraman (ganjira). Vídeo 2-3: Aruna Sairam, H. N. Bhaskar (violín), J. Vaidhy Anathan (mridangam), S. Kartik (ghatam).
-------------	---

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:13:25 00:26:16 00:40:00

Observaciones	Cortes de imagen en el vídeo 2 y 3
---------------	------------------------------------

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	Hay cortes de sonido

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
Título	01 - Concierto de Naveen y V. L. Sudarsan 02 - Concierto de Aruna Sairam 1 03 - Concierto de Aruna Sairam 2
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	1,02 GB 2,01 GB 3,10 GB
Fecha de creación	17/06/2018
Soporte anterior	DVD 2 y 6



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	037
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	X
Ejecutante / Informante	Debashish Bhattacharya (slide guitar)
Ejecución	Tabla, slide guitar, tanpura, teclado
Tipo / Género	Concierto
Idioma	

Descripción La *Indian slide guitar* es un instrumento creado a partir de la modificación de la guitarra de acero hawaiana y la guitarra de jazz. El primero en incorporarlo en la música clásica de India fue el maestro Brij Bushan Kabra, quien modificó el instrumento introduciéndole por ejemplo cuerdas de resonancia típicas de otros instrumentos de cuerda de la India.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:39:50

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 1

Título Concierto en Pohankar

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 3,05 GB

Fecha de creación 20/05/2018

Soporte anterior DVD 20



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	038
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	X
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Tabla, canto, sonajero
Tipo / Género	Música religiosa
Idioma	
Descripción	Fragmentos de cantos devocionales en templo
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:01:10
----------	----------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Música devocional
--------	-------------------

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	92,3 MB
--------	---------

Fecha de creación	17/06/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 6
------------------	-------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	039
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	Narthaki Nataraj
Ejecución	Violín, mridangam, flauta carnática y canto
Tipo / Género	Danza Bharata Natyam
Idioma	

Descripción	<u>The Indian Fine Arts Society. Balamandir German Hall (Chennai):</u> 00:00:00: Violín y canto 00:00:52: Entra mridangam y flauta carnática 00:01:42: Bailarina de Bharata Natyam (Narthaki Nataraj).
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:07:16

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Narthaki Nataraj (Bharata Natyam)
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	570 MB
Fecha de creación	30/06/2018
Soporte anterior	DVD 8



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	040
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	El recolector pidió un permiso genérico a los músicos antes de comenzar

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Chennai
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Venu (5), moorsing, violín y mridangam
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	
Descripción	<u>Cinco flautistas en la Ramani's Academy of Flute:</u>

00:01:56: Moorsing solo.
 00:02:13: Flauta solo.
 00:04:00: Toca otra flauta el relevo en el alap. Violín a su lado imita.
 00:05:47: Las dos flautas juntas.

00:06:00: Foto de dos flautistas y violín
 00:06:22: Foto flautista
 00:06:40: Tema con tala, nuevas flautas.
 00:07:24: Foto moorsing.
 00:07:50: La cámara enfoca los cuadros e imágenes.
 00:08:00: Grupos de flautas tocando.
 00:08:38: Zoom desde el fondo de la sala.
 00:09:00: 3 flautas (una frase c/u)
 00:10:00: Todas juntas (toma general) (se oyen voces).
 00:10:35: Otra pieza.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:10:57
----------	----------

Observaciones	A partir del minuto 02:20 pasa gente por delante de la cámara
---------------	---

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones	En determinados momentos se oye al público de fondo
---------------	---

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Concierto de flauta en Ramani's Academy of Flute
--------	--

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	859 MB
--------	--------

Fecha de creación	30/06/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 8
------------------	-------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	041
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	X
Ejecutante / Informante	Sembanar Kovil Brothers (Nadaswaram), Vasanth Kumar y Mohan Doss (Thavil).
Ejecución	Nadaswaram (2), thavil (2) y thalam
Tipo / Género	Concierto de música carnática. Conjunto de nadaswaram y thavil
Idioma	
Descripción	El nadaswaram es un aerófono de doble lengüeta típico en la música carnática y en música de templo y bodas en la provincia de Tamil Nadu. Generalmente es tocado en pares, y acompañado por un par de tambores llamados thavil.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
---------	------

Resolución	720x576
------------	---------

Ratio de aspecto	4:3
------------------	-----

Velocidad de bits total	10024kbps
-------------------------	-----------

Velocidad fotogramas	25fp
----------------------	------

Duración	00:06:46
----------	----------

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
----------------	---

Título	Concierto de nadaswaram y thavil
--------	----------------------------------

Tipo de elemento	MPEG Video File
------------------	-----------------

Tamaño	531 MB
--------	--------

Fecha de creación	30/06/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD 2 y 6
------------------	-----------

IV.3. GRABACIONES VALLADOLID (2004/2010)



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	042
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	25-06-2004
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Amar Nath (bansuri), Pankaj Nath (hijo, bansuri), Kumath Gosh (tabla), Subramania Rao Atla (swarmandal).
Ejecución	Bansuri (2), swarmandal y tabla
Tipo / Género	Concierto de música indostánica
Idioma	

Descripción Concierto de música indostánica a cargo de Amar Nath, uno de los mayores exponentes de bansuri, en el Paraninfo de la Universidad de Valladolid (Facultad de Derecho).

Recopilador Enrique Cámara de Landa
Cámara: María González Legido

3 | DATOS VÍDEOS

Formato VOB

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 4761kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:28:21

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 256kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 5

Título Concierto de Amar Nath

Tipo de elemento DVD VOB File

Tamaño 1,30 GB

Fecha de creación 19/05/2018

Soporte anterior DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	043
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	04-08-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	X
Tipo / Género	Danza Bollywood
Idioma	

Descripción La danza Bollywood es un popular baile cuyas coreografías aparecen en las películas de los filmes realizados en los estudios cinematográficos de la ciudad de Bombay. Combina movimientos propios de la danza clásica y tradicional de la India, con coreografías contemporáneas de origen Occidental, procedentes del pop, el funky, el hip hop, la samba o la salsa, entre otras.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato VOB

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 4761kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:34:39

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 256kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 5

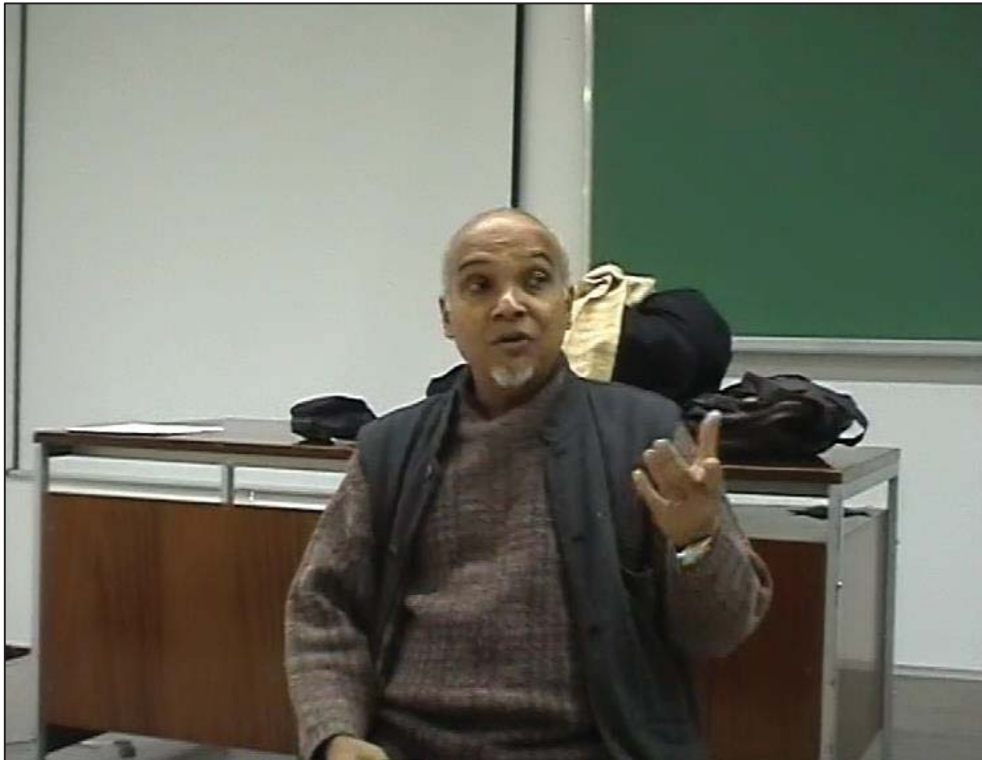
Título Danza Bollywood

Tipo de elemento DVD VOB File

Tamaño 2,04 GB

Fecha de creación 20/05/2018

Soporte anterior DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	044
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	04/05-08-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Ravi Prasad
Ejecución	Canto
Tipo / Género	Masterclass
Idioma	Español e inglés

Descripción Curso de Ravi Prasad realizado en el Colegio Mayor Santa Cruz Femenino de Valladolid. El objetivo del curso es mejorar la calidad de la expresión vocal, la expresión general del cuerpo, el manejo de un instrumento, la relación con el espacio, etc., a través de la exploración del cuerpo, el aire, la resonancia y las emociones. El curso completo está dividido en tres partes grabadas durante el transcurso de tres clases.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato VOB

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 4761kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 01:02:03
01:02:19
01:02:04

Color Si

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 256kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 15

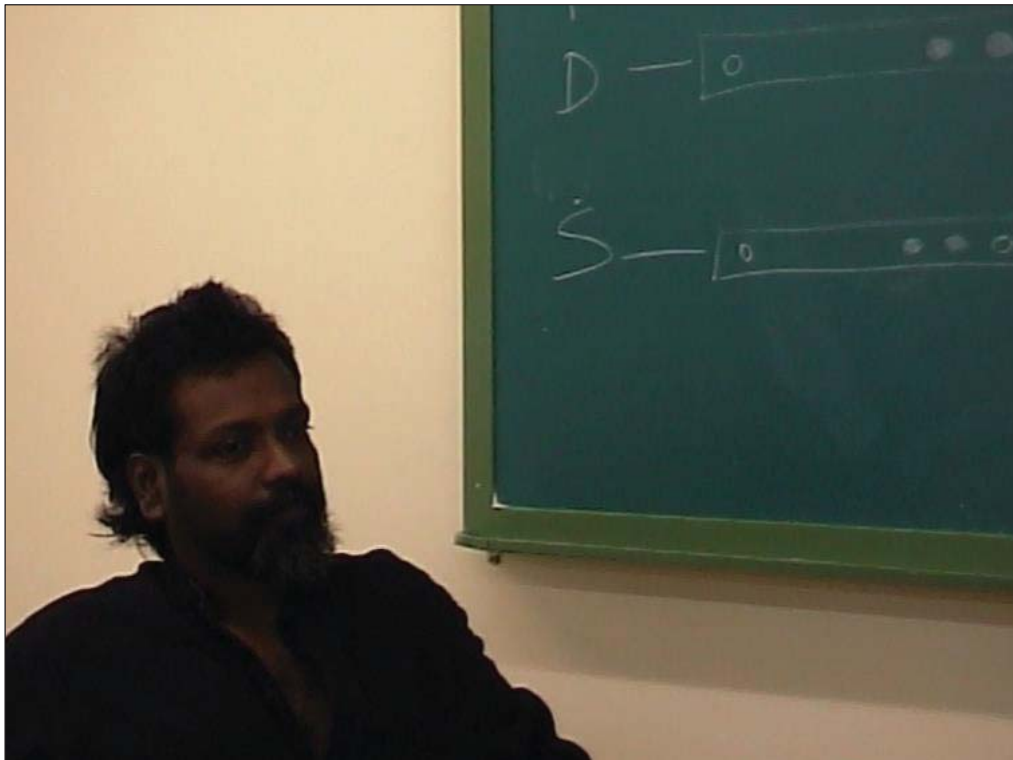
Título Curso de Ravi Prasad

Tipo de elemento DVD VOB File

Tamaño 2,11 GB
2,11 GB
2,11 GB

Fecha de creación 19/05/2018

Soporte anterior DVD 14 y 15



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	045
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	23-10-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan
Ejecución	Flauta carnática
Tipo / Género	Masterclass
Idioma	Español e inglés Traducción: Enrique Cámara de Landa
Descripción	Curso de G.S. Rajan realizado en el Colegio Mayor Santa Cruz Femenino de Valladolid, sobre teoría y práctica de la música carnática.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:58:00 01:02:32

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	13
Título	Curso de G.S. Rajan sobre música carnática
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	4,28 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	046
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	25-10-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan
Ejecución	Flauta carnática
Tipo / Género	Demostración
Idioma	Inglés

Descripción Demostración de G.S. Rajan sobre flauta carnática en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid).

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 29:25
02:08

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 2

Título 01 - Demostración Rajan 1
02 - Demostración Rajan 2

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 1,00 GB
167 MB

Fecha de creación 19/05/2018
20/05/2018

Soporte anterior DVD 14



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	047
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	26-10-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan (flauta carnática), M.T. Jayan (mridangam), Ignacio Corral Bermejo (vina) y Belén Cantos (canto).
Ejecución	Flauta carnática, mridangam, vina, tanpura y voz
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	Inglés
Descripción	Concierto de G.S. Rajan, M.T. Jayan, Ignacio Corral y Belén Cantos en el Aula Triste, Palacio Santa Cruz.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:34:51

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	5
Título	Concierto de G.S. Rajan, M.T. Jayan, Ignacio Corral y Belén Cantos
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	2,20 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	048
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	16-11-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Meena Raman
Ejecución	
Tipo / Género	Conferencia-demostración de Bharata Natyam
Idioma	Español e inglés Traducción: Mónica de la Fuente

Descripción Conferencia-demostración grabada en el Auditorio del Museo de la Ciencia de Valladolid a cargo de Meena Raman, una de las mayores exponentes actuales de la danza clásica Bharata Natyam del sur de la India. Este evento tiene por objetivo acercar la estética de la danza india al público desde una perspectiva teórico-práctica con una interpretación dramatizada de poemas indios.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato VOB

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 4761kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 01:01:35

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 256kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 5

Título Conferencia-demostración de Bharata Natyam

Tipo de elemento DVD VOB File

Tamaño 2,09 GB

Fecha de creación 19/05/2018

Soporte anterior DVD 17



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	049
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	08-12-2005
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Meena Raman
Ejecución	
Tipo / Género	Masterclass de Bharata Natyam
Idioma	Inglés
Descripción	Taller de Bharata Natyam grabado en el Colegio Mayor Santa Cruz Femenino de Valladolid
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:57:01

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	4
Título	Clase de Meena Raman
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	1,93 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 17



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	050
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	06-11-2006
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Somjit Dasgupta
Ejecución	
Género	Masterclass de organología
Idioma	Español e inglés Traducción: Enrique Cámara de Landa
Descripción	Lección impartida por Somjit Dasgupta en la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid), sobre los cordófonos en India.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:57:48 00:37:40

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	9 8
Título	Masterclass de Somjit Dasgupta
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	3,87 GB 2,51 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	051
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	08-11-2006
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Somjit Dasgupta
Ejecución	Sarod
Tipo / Género	Demostración de sarod
Idioma	Español e inglés Traducción: Enrique Cámara de Landa
Descripción	Demostración de sarod en el Departamento de Historia y Ciencias de la Música de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid)
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:28:28

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	7
Título	Demostración Somjit Dasgupta
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	1,86 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	052
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	01-03-2007
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Baluji Shrivastav
Ejecución	Sitar y tabla
Tipo / Género	Taller
Idioma	Inglés
Descripción	Taller de sitar y tabla realizado en la Fundación Casa de la India de Valladolid.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:49:33 00:49:56

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	9 9
Título	Taller de sitar y tabla 1 Taller de sitar y tabla 2
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	3,23 GB 3,25 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	053
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	05-07-2007
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Pandit Amar Nath Ensemble
Ejecución	Ver descripción
Género	Concierto de música indostánica
Idioma	Español e inglés Traducción: Mónica de la Fuente
Descripción	<u>Concierto en la Fundación Casa de la India. Programa «Cinco Colores»:</u> Parte 1:

00:00:00: Presentación del programa «Cinco colores». Contiene música dhruwad, kayal, folk y música devocional, que son las diferentes partes de la música india.

00:01:06: Recital de flauta a cargo de Pandit Amar Nath Ensemble.

00:37:45: Recital de música dhruwad a cargo de Pandit Nirmalya Dey.

Parte 2:

00:00:00: Música tradicional rural.

00:12:10: Niños artistas interpretan música devocional.

00:26:21: Música vocal de estilo gayan.

00:50:30: Ensemble de percusión basado en tabla, mridangam, pakhawaj, kanjira y recitación. Se basan en un ritmo de 16 tiempos.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:08:18 01:02:31

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	9 8
Título	Pandit Amar Nath Ensemble 1 Pandit Amar Nath Ensemble 2
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	2,20 GB 2,02 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	054
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	13/14-07-2007
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Ravi Prasad
Ejecución	Canto
Género	Taller
Idioma	Inglés
Descripción	Taller intensivo de voz y movimiento a cargo de Ravi Prasad en la Fundación Casa de la India.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:26:25 01:26:16 01:26:48

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	9 9 9
Título	Workshop de Ravi Prasad 1 Workshop de Ravi Prasad 2 Workshop de Ravi Prasad 3
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	3,79 GB 3,81 GB 3,82 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	055
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	10/11-11-2007
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Nirmalya Dey
Ejecución	Tanpura y canto
Género	Taller de canto dhrupad (música indostánica)
Idioma	Inglés

Descripción Taller intensivo de canto dhrupad en la Fundación Casa de la India:

Nirmalya Dey es considerado uno de los máximos exponentes de la tradición Dagar. El dhrupad es la forma más antigua de música clásica india. El origen y la naturaleza del dhrupad es básicamente espiritual, su objetivo es la adoración o *aradhana*. El dhrupad no busca entretener, sino provocar en la audiencia profundos sentimientos de paz y contemplación.

Esta forma musical tiene su origen en la recitación del Sama Veda, uno de los textos sagrados del hinduismo. El término sánscrito *sāmavedá* está compuesto por *sāman*: 'canto, o canto ritual' + *vedá*: 'conocimiento'. El Dhrupad probablemente evolucionó a partir de la entonación o recitación ritual del a.m.

(también AUM), la sílaba sagrada del hinduismo que se considera como el origen de toda la creación. Una de las características principales del Dhrupad es su énfasis en mantener la pureza de los modos musicales o ragas y de las escalas o *swaras*.

Fuente: Fundación Casa de la India.

En el fichero «Taller de canto Dhrupad por Nirmalya Dey 1» (01:39:41), se incluye la exposición fotográfica del indólogo y musicólogo francés Alain Daniélou (1907-1994) llevada a cabo en la Fundación Casa de la India en 2007.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:39:45 01:55:22 01:18:06

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	9 9 8
Título	Taller de canto Dhrupad por Nirmalya Dey 1 Taller de canto Dhrupad por Nirmalya Dey 2 Taller de canto Dhrupad por Nirmalya Dey 3
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	3,61 GB 3,72 GB 2,50 GB
Fecha de creación	20/05/2018



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	056
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	11-06-2010
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan (flauta carnática), Vidya Srinivasn (canto carnático), Ramamoorthy Sriganesh (mridangam), Sharam Chandra Srivastava (violín indostánico) y Gyan Singh (tabla)
Ejecución	Flauta carnática, canto carnático, mridangam, violín indostánico y tabla
Tipo / Género	Concierto de fusión de música indostánica y carnática
Idioma	

Descripción [Festival de la India 2010: «Jugalbandi». Fundación Casa de la India:](#)

El *jugalbandi* es una práctica en la que dos músicos pertenecientes a la misma o a distintas tradiciones de la India protagonizan una suerte de encuentro o diálogo a través de una performance en la que ninguno de los dos predomina sobre el otro. Puede ser de tipo vocal, instrumental o mixto y manifiesta particular interés cuando los participantes someten sus respectivas competencias a una interacción dinámica con el objeto de producir un resultado musical nuevo. Si bien los sistemas musicales indostánico y carnático (vigentes en estados del Norte y el Sur de la India respectivamente) proceden de un tronco

común, han ido desarrollando tradiciones distintas a partir de influjos externos (como el del islam, que afectó principalmente al Norte) y de propios desarrollos internos. Hoy el jugabandi (que en ocasiones también incluye a la danza) es un fenómeno en expansión, debido al aumento de las posibilidades de comunicación y de la circulación de estilos musicales en el país.

En esta ocasión se dan cita cinco músicos, tres de ellos del sur y dos del norte. Del sur: G. S. Rajan, Vidya Srinivasn y Ramamoorthy Sriganesh; y del norte: Sharam Chandra Srivastava y Gyan Singh.

Fuente: Fundación Casa de la India.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
-------------	-------------------------

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	9584kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	01:00:46 00:02:01 00:11:22

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	384kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
Título	Jugalbandi 1 Jugalbandi 2 Jugalbandi 3
Tipo de elemento	MOD
Tamaño	3,91 GB 133 MB 762 MB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	057
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	12-06-2010
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Bailarina: Rama Vaidyanathan Músicos: G.S. Rajan, Vidya Srinivasn, Ramamoorthy Sriganesh
Ejecución	Flauta carnática, canto carnático y mridangam
Tipo / Género	Danza clásica Bharata Natyam
Idioma	Español e inglés Presentación: Mónica de la Fuente

Descripción

Festival de la India 2010 en la Fundación Casa de la India:

La danza Bharata Natyam es una de las formas más antiguas de danza de la India vinculada al culto que realizaban las *devadasis* o bailarinas sagradas en los templos como parte de la liturgia de los dioses. Esta tradición se ha mantenido a lo largo de los años y ha ido adaptándose a los diferentes contextos históricos y socio-culturales hasta llegar a la forma que conocemos hoy. Generalmente esta danza se presenta como un solo en el que se alternan secuencias de danza abstracta no representativa con danza mimética expresiva.

La bailarina lleva a cabo complejas secuencias rítmicas y describe, o más bien sugiere, a través de un lenguaje corporal codificado y mudras (gestos con las manos), estados anímicos y situaciones dramáticas. La técnica de Bharata Natyam se puede analizar según uno de los principios básicos que gobernaban el drama en el Natya Sastra -antiguo tratado de danza y teatro del siglo II- y por el cual el arte dramático o natya se presentaba en tres categorías diferentes: nritta (pura danza abstracta y rítmica), nritya o abhinaya (danza expresiva que evoca sentimientos y significados mediante un lenguaje gestual codificado) y natya (incluye todos los elementos anteriores además de otras técnicas de representación dramática).

Fuente: Fundación Casa de la India.

Recopilador

Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato

MPEG

Resolución

720x576

Ratio de aspecto

4:3

Velocidad de bits total

9584kbps
10024kbps

Velocidad fotogramas

25fp

Duración

00:11:30
00:42:15
00:09:51
00:14:10
00:57:12

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits

384kbps
224kbps

Canales

2 (estéreo)

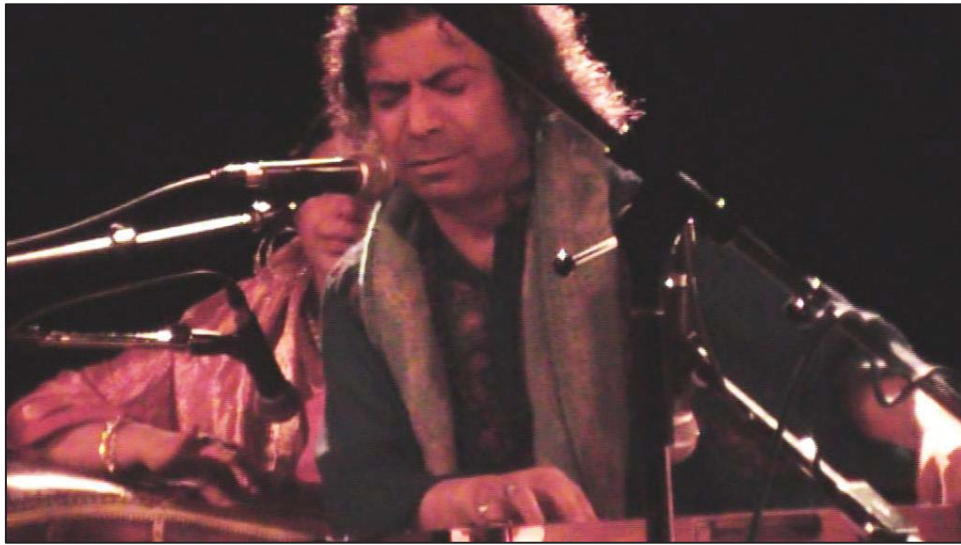
Velocidad de muestra de sonido

48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	5
Título	Rama Vaidyanathan
Tipo de elemento	MOD MPEG Video File
Tamaño	777 MB 2,72 GB 670 MB 952 MB 4,38 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	058
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	19-06-2010
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Dhanajay Kaul
Ejecución	Sarandí, tabla, armonio, tanpura y voz
Género	Concierto de canto clásico indostánico
Idioma	
Descripción	<p><u>Festival de la India 2010 en la Fundación Casa de la India:</u></p> <p>Dhanajay Kaul comenzó su estudio y práctica de la música clásica a una edad muy temprana como suele ser costumbre en la India. Dio su primer recital a la edad de 9 años y pasó la audición de la Radio Nacional de la India a la edad de doce años. Aprendió la música clásica indostánica de la mano de su padre Pandit Shanti Kaul, y posteriormente tuvo la oportunidad de estudiar bajo la tutela de Acharya Nirmala Arun (renombrada exponente de la afamada escuela de Patiala o Patiala Gahrana) y es ella quien le enseña los complejos y refinados matices y elementos del Punjab Ang o estilo del Punjab. Dhananjay Kaul ha viajado por todo el mundo y no ha parado de estudiar con algunos de los mejores exponentes de la música clásica de la India, como el gran percusionista de tabla Ustad Hashmat Ali Khan de la escuela de Ajrada o Ajrada Gharana.</p>

La palabra Khayal significa pensamiento o imaginación, lo cual es apropiado ya que el estilo da mucho lugar a la imaginación. Es el bel canto de la música vocal indostánica. Estilo muy brillante y ornamentado, cargado de difíciles vocalizaciones. Hay dos tipos: bara (o grande) khayal y chota (o pequeño) khayal. El bara khayal, que viene primero, no es solamente más largo, sino que se mueve a un tempo mucho más lento. En Khayal, una gran porción de la composición significa que las palabras se sumergen en la música y reaparecen solo esporádicamente. El Khayal se mueve desde este estilo lento llamado alap a taans rápidos, a menudo mostrando increíble virtuosismo vocal.

Thumri Dadra del estilo Punjabi o Punjab aang: El Thumri, habitualmente descrito, de manera algo complaciente, como semi-clásico, es en esencia una forma breve con un texto importante de connotaciones eróticas veladas o abiertas y con preferencia por ciertos ragas que permiten gran libertad de movimiento. El Thumri tiene la intención de "encantar" al público. El sentimiento inherente al texto, es a menudo de pathos, expresado por la amada que anhela el abrazo de su amante, y por implicación, el anhelo del hombre por su unión con Dios, es sugerido a través de esta música. Se dice que este estilo se originó en la corte del Nawab Wajid Ali Shah, 1847-1856. Existen tres tipos de Thumri: Punjabi, Lucknavi y Thumri del aang del Poorab. Dhananjay Kaul es uno de los pocos artistas actuales que desarrollan el estilo del Punjab.

Kaafi y Sufi Kalam: Los Kaafi de los grandes místicos del Punjab como Bulle Shah, Shah Hussain, Sachal Sarmast y Fareed, sobreviven hoy en día en formas populares y son cantados principalmente en las ceremonias de bodas. El Kaafi es cantado en Punjabi y su estilo de presentación es único. Por otra parte, los Kalam son canciones sufíes de los santos místicos de la India y son cantados en urdu, hindi, persa y kashmiri.

Bhayans y Stotras: Los Bhayans son cantos en formato de ragas, escritos por místicos de la India como Mira Bai, Surdas, Tulsi Das, Kabir etc. Los Stotras son cantos y mantras religiosos sobre una base musical de raga.

Ghazals: Es un formato musical muy apreciado y popular que mezcla la música de la India con la literatura en urdu, proveniente de los pensadores y poetas que han inmortalizado este idioma en la India. El canto Ghazal también tiene un formato único y se canta sobre una base de raga con fuertes componentes sufíes.

Fuente: Fundación Casa de la India.

Recopilador	Enrique Cámara de Landa
3 DATOS VÍDEOS	
Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	9584kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:14:20 00:40:03 00:11:36

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	384kbps
-------------------	---------

Canales	2 (estéreo)
---------	-------------

Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
--------------------------------	--------

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	3
----------------	---

Título	Dhananjay Kaul & Group 1 Dhananjay Kaul & Group 2 Dhananjay Kaul & Group 3
--------	--

Tipo de elemento	MOD
------------------	-----

Tamaño	963 MB 2,58 GB 783 MB
--------	-----------------------------

Fecha de creación	19/05/2018
-------------------	------------

Soporte anterior	DVD sin numeración
------------------	--------------------



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	059
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	Parvathy Baul
Ejecución	Ektara, duggi y címbalos
Género	Concierto de canto Baul de Bengala
Idioma	Español Presentación: Enrique Cámara de Landa y Guillermo Rodríguez Martín

Descripción Concierto grabado en el Paraninfo de la Universidad de Valladolid (Facultad de Derecho):

Parvathy Baul es cantante de música Baul y narradora de Bengala Occidental. Es una de las artistas más reconocidas de la música Baul de la India. Después de recibir su formación inicial de música y danza durante su infancia, estudió artes visuales en el Kala Bhavan en Santiniketan, la universidad fundada por Rabindranath Tagore. Su encuentro con la tradición de Baul la llevó a elegir el camino de autoaprendizaje en el orden de Baul. Es una de las primeras mujeres en estudiar, y ahora enseñar, la técnica del canto Baul, sólo practicado por hombres durante siglos en el noroeste de India, actual Bengala Occidental y Bangladesh.

Fuente: Fundación Casa de la India.

Recopilador Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato MPEG

Resolución 720x576

Ratio de aspecto 4:3

Velocidad de bits total 10024kbps

Velocidad fotogramas 25fp

Duración 00:50:26
00:05:12

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits 224kbps

Canales 2 (estéreo)

Velocidad de muestra de sonido 48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos 2

Título Parvathy Baul 1
Parvathy Baul 2

Tipo de elemento MPEG Video File

Tamaño 3,86 GB
408 MB

Fecha de creación 19/05/2018

Soporte anterior DVD 13



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	060
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	M.T. Jayan
Ejecución	Mridangam
Tipo / Género	Masterclass
Idioma	Español e inglés Traducción: Ignacio Corral Bermejo
Descripción	Curso de M.T. Jayan realizado en el Colegio Mayor Santa Cruz Femenino de Valladolid, sobre talas y percusión mridangam.
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:13:01 00:20:33

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	2
Título	Curso M.T. Jayan 1 Curso M.T. Jayan 2
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	0,99 GB 1,57 GB
Fecha de creación	19/05/2018
Soporte anterior	DVD 11



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	061
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan
Ejecución	Mridangam y canto
Tipo / Género	Conferencia-demostración
Idioma	Español e inglés Traducción: Enrique Cámara de Landa
Descripción	Conferencia y demostración sobre teoría e interpretación de música carnática
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:42:36
Observaciones	Mala imagen en los primeros 39 segundos del vídeo

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz
Observaciones	

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	1
Título	Conferencia G.S. Rajan
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	3,26 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	062
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	G.S. Rajan
Ejecución	Mridangam, flauta carnática, tanpura
Tipo / Género	Concierto de música carnática
Idioma	Español Presentación: Mónica de la Fuente
Descripción	Concierto de flauta carnática a cargo de G.S. Rajan
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	VOB
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	4761kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:15:30

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	256kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	4
Título	Concierto de G.S. Rajan
Tipo de elemento	DVD VOB File
Tamaño	1,62 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración



1 | DATOS GENERALES

Nº de ficha	063
Catalogador	Juan Manuel Bejarano González
Acceso	Aula de Música - Fundación Casa de la India
Copyright	No disponible

2 | DATOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Fecha	X
Localización	Valladolid
Ejecutante / Informante	X
Ejecución	Chenda, shanku, chenalam y voces
Tipo / Género	Teatro de marionetas
Idioma	Español
Descripción	Festival de Marionetas de la India
Recopilador	Enrique Cámara de Landa

3 | DATOS VÍDEOS

Formato	MPEG
Resolución	720x576
Ratio de aspecto	4:3
Velocidad de bits total	10024kbps
Velocidad fotogramas	25fp
Duración	00:44:08 00:36:00

Observaciones

4 | DATOS AUDIO

Velocidad de bits	224kbps
Canales	2 (estéreo)
Velocidad de muestra de sonido	48 kHz

Observaciones

5 | DATOS DEL ARCHIVO

Nº de archivos	2
Título	01 - Marionetas 02 - Marioneta Kathakali
Tipo de elemento	MPEG Video File
Tamaño	3,38 GB 2,75 GB
Fecha de creación	20/05/2018
Soporte anterior	DVD sin numeración

CONCLUSIONES

Concluido este TFM, se procede a continuación a valorar los resultados obtenidos. En primer lugar, el objetivo principal de diseñar un catálogo de grabaciones de campo sobre música y artes escénicas de la India y adaptar las normativas internacionales a la realidad propia de un archivo local, ha sido cumplido satisfactoriamente. Se han revisado diversos archivos y bases de datos de catalogación audiovisual en línea de diferente naturaleza. Algunos como la Library of Congress, el Institut National de l'Audiovisuel o el National Cultural Audiovisual Archives incorporan campos y subcampos de carácter audiovisual. También se ha partido de tres sistemas de catalogación comprensivos, aunque no especializados, como son FIAF, FIAT-IFTA e IASA para, sobre sus normas y propuestas de campos y contenidos, ir definiendo la especificidad etnomusicológica que caracteriza mi objeto de estudio.

Puesto que no existen estándares universales en cuanto a cómo catalogar grabaciones audiovisuales de campo de carácter etnomusicológico, se ha procedido a seleccionar aquellos campos que mejor se adecuasen a un catálogo de estas características, mediante la adopción de criterios procedentes de la etnomusicología audiovisual.

En segundo lugar, fue necesario consultar los estándares más utilizados en el marco de la preservación audiovisual y estudiar cada proceso de forma independiente, para así evaluar los errores y valorar las soluciones más adecuadas para cada caso. De esta forma, se propuso con éxito un plan metodológico organizado en siete fases para la construcción del archivo.

La colección audiovisual etnomusicológica de música y artes escénicas de la India ofrece ejemplos muy representativos de repertorios, géneros musicales e instrumentos musicales a través de cursos, talleres, demostraciones y *performances*. La variedad geográfica y cronológica de la colección nos permite comprobar la diversidad musical y el alto grado de desarrollo técnico y acústico de los instrumentos musicales indios. Se trata de un país complejo, cuya diversidad cultural ha provocado la aparición de diferentes culturas. Para hacernos una idea, existen más de 1.600 lenguas y dialectos, y más de 330 millones de divinidades según las escrituras sagradas del hinduismo (Vedas). Por ello, su

cultura puede ser comprendida como una amalgama de muchas subculturas diseminadas sobre todo el subcontinente indio y tradiciones que se remontan a varios milenios²³⁷.

El *Natya Sastra*, un antiguo tratado escrito por el musicólogo Bharata Muni en el siglo V (la fecha exacta sigue siendo incierta y motivo de discusión), manifiesta la importancia concedida al arte en la India desde tiempos remotos, al tratar cuestiones tan variadas como el origen del teatro, rasgos de la danza, teoría estética de *rasa* o arte de evocar sentimientos, expresión a través del cuerpo o la voz, estudio del gesto y movimiento, géneros y estructuras de la música e instrumentos musicales, cuya clasificación organológica en cuatro familias precede en muchos siglos a la homóloga sistemática propuesta por los científicos alemanes a comienzos del siglo XX y utilizada hoy en los principales museos de todo el mundo²³⁸.

Todos estos fundamentos artísticos, cosmológicos, religiosos o filosóficos presentes en este antiguo tratado siguen vigentes en la sociedad india actual. Algunos de los repertorios más antiguos hoy existentes en el mundo han llegado hasta nuestros días a través de una ininterrumpida práctica plurisecular. En palabras de Cámara de Landa:

Algunos de estos géneros son practicados persiguiendo principios de inmutabilidad que garanticen su potencia simbólica y eficacia funcional, pero la mayoría de ellos alojan en su propia sintaxis de funcionamiento la necesidad de ser expresados a través de distintas estrategias de improvisación musical que permiten su pervivencia a través de la combinación de respeto por la tradición y ejercicios de competencias creativas de alto prestigio en la sociedad india²³⁹.

Muchos géneros y prácticas musicales de la India en la actualidad, continúan apelando al patrimonio ancestral y a la significación de sus fundamentos culturales, a la vez que experimentan un continuo proceso de transformación hacia nuevos lenguajes musicales propios de la globalización. Algunos fenómenos de masas como la industria de Bollywood, los experimentos de fusión e hibridación musical y la *world music*, son muestra de ello²⁴⁰.

²³⁷ Malika Mohammada, *The Foundations of the Composite Culture in India* (Delhi: Aakar Books, 2007).

²³⁸ Enrique Cámara de Landa, «Continuidad y cambio en las prácticas musicales de la India contemporánea», *Contrastes: Revista Cultura* 53 (2008): 68, https://www.academia.edu/34503956/Continuidad_y_cambio_en_las_practicas_musicales_de_la_India_contemporanea.pdf.

²³⁹ Cámara de Landa, «Continuidad y cambio», 69.

²⁴⁰ Cámara de Landa, «Continuidad y cambio», 72-73.

El estudio de estas grabaciones de campo a través de su catalogación me ha permitido comprobar igualmente la falta de interés y el escaso reconocimiento que han recibido este tipo de documentos audiovisuales hasta la fecha por parte de etnomusicólogos e instituciones archivísticas. En este aspecto, la disciplina de la etnomusicología audiovisual puede contribuir a cambiar esta situación, al poner en valor la importancia que la documentación audiovisual etnomusicológica tiene en el ámbito de la investigación, la enseñanza y la difusión. En las últimas décadas, ha aumentado la producción de grabaciones de campo y documentales sobre músicas tradicionales debido a un creciente interés por las «músicas del mundo» por parte de una franja de público cada vez más amplia y la aceleración de los procesos de hibridación musical, bajo el impulso del fenómeno de la *world music*²⁴¹.

La gran cantidad de problemáticas examinadas que existen actualmente en las relaciones entre la investigación etnomusicológica, las leyes de *copyright* y las comunidades locales que crean música tradicional, deben ser atendidas por los etnomusicólogos. De acuerdo con Seeger, estos deben involucrarse en las acciones éticas, asumir la responsabilidad hacia los asuntos de derechos de autor y tomar decisiones a favor de las comunidades o individuos de los cuales surgen sus investigaciones. Dar un paso hacia delante y contribuir en el debate académico, político y jurídico, puede ayudar a que progresivamente se sucedan cambios positivos en materia de derechos de autor en la música tradicional.

A su vez, los archivos y centros de documentación audiovisual deben dejar de ser percibidos por la sociedad como lugares oscuros donde se envían cosas que ya no son necesarias y se almacenan para su conservación²⁴². Nada más lejos de la realidad: los archivos son auténticas fábricas de creatividad y producción²⁴³ y constituyen importantes recursos culturales e individuales para la recuperación del patrimonio y la historia personal y colectiva. La documentación audiovisual tiene un valor histórico y

²⁴¹ D'Amico, «Filmar la música», 2.

²⁴² Anthony Seeger, «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web), <https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html>.

²⁴³ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 11.

antropológico innegable, al ser este un formato que plasma las formas de vida, costumbres, lenguajes, vestimentas, entorno, etc. a través de las imágenes y el sonido²⁴⁴.

Con la elaboración de este TFM espero haber realizado una aportación en la catalogación de documentos audiovisuales etnomusicológicos a través de la propuesta llevada a cabo en la colección de música y artes escénicas de la India, así como concienciar al lector acerca del impacto potencial de los materiales que la etnomusicología audiovisual y los archivos audiovisuales pueden ofrecer a la sociedad actual y futura.

Todas las cuestiones anteriormente expuestas son temas de candente actualidad, por lo que deben ser ampliadas y abordadas desde diferentes enfoques teóricos y metodológicos en sucesivas investigaciones con el fin de complementar o subsanar los problemas y puntos débiles que a día de hoy evidencian estos campos. Sin duda queda mucho por hacer en la preservación de los medios audiovisuales –debido al creciente desarrollo de la tecnología– y la ética de los derechos de autor –ya que en Europa apenas hay experiencias en lo que a archivos audiovisuales etnomusicológicos se refiere–, pero también es necesario conseguir que las grabaciones de campo y los documentales de investigación sean legitimados como publicaciones científicas.

De igual forma, hay que encontrar una solución al problema de Internet y los derechos de autor, ya que sin duda la utilización de archivos online en *streaming* podría contemplarse como una herramienta interesante para la difusión del material audiovisual etnomusicológico a gran escala. Cada vez son más los archivos que incluyen en su web un visualizador de vídeo online –como es el caso del Library of Congress o el National Cultural Audiovisual Archives– o instituciones y festivales que deciden subir el contenido audiovisual a plataformas como YouTube o Vimeo –como el Darbar Festival–, con el objetivo de garantizar la difusión de sus materiales.

Por último, se espera próximamente, por un lado, ampliar el catálogo mediante la inclusión en el archivo de futuras grabaciones de vídeo realizadas por alumnos, profesores e investigadores sobre música y artes escénicas de la India y terminar de digitalizar las grabaciones del primer viaje 2002/2003 del profesor Enrique Cámara de Landa, así como

²⁴⁴ Caridad et al., *Documentación audiovisual*, 12-13.

recuperar las grabaciones que contienen errores del segundo viaje 2005/2006; y por otro, que el archivo sirva de precedente en la constitución de nuevas colecciones basadas en grabaciones de campo y documentales etnomusicológicos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adamo, Giorgio. *Vedere la música. Film e video nello studio dei comportamenti musicali*. Lucca: LIM, 2010.
- Arom, Simha. *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale. Structure et méthodologie*. París: SELAF, 1985.
- B. Tillet, Bárbara y Ana Lupe Cristán, eds. *Principios de Catalogación IFLA: hacia un Código Internacional de Catalogación, 2: informe de la 2ª Reunión IFLA de expertos sobre un Código Internacional de Catalogación, Buenos Aires, Argentina, 2004*. München: K.G. Saur, 2005.
- Baily, John. «Filmmaking as Musical Ethnography». *The World of Music*, 31/3 (1989): 3-20.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/43561226.pdf?refreqid=excelsior%3A40eb41afb9168ef117e54ffb7921f9f9>.
- _____ «ICTM Colloquium on Film and Video». *Yearbook for Traditional Music* 20 (1988): 193-198.
<https://www.jstor.org/stable/pdf/768173.pdf?refreqid=excelsior%3A1767b187f28e185b9cf15d00d84eb911>.
- Bejarano González, Juan Manuel. «Inventario razonado de instrumentos musicales de la América prehispánica en dos colecciones de la ciudad de Valladolid». Trabajo Fin de Grado, Universidad de Valladolid, 2017.
http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/28023/1/TFG_F_2017_188.pdf.
- Bradley, Kevin, ed. *Directrices para la producción y preservación de objetos digitales de audio IASA-TC04*. Madrid: AEDOM, 2011.
- Cámara de Landa, Enrique, Matías Isolabella, Leonardo D'Amico y Terada Yoshitaka, eds. *Ethnomusicology and Audiovisual Communication*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Aula de Música, 2016.
- Cámara de Landa, Enrique. «Continuidad y cambio en las prácticas musicales de la India contemporánea». *Contrastes: Revista Cultura* 53 (2008): 67-75.
https://www.academia.edu/34503956/Continuidad_y_cambio_en_las_practicas_musicales_de_la_India_contemporanea.pdf.
- _____ «Etnomusicología, didáctica y comunicación audiovisual: experiencias recientes en la Universidad de Valladolid». *Música e Investigación* 20 (2012): 97-129.
https://www.academia.edu/34736527/Etnomusicolog%C3%ADa_did%C3%A1ctica_y_comunicaci%C3%B3n_audiovisual.pdf.
- _____ *Etnomusicología*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003.

- _____ «Etnomusicología y propiedad intelectual: Algunos comentarios y preguntas». En *Experiència musical, cultura global*, editado por Jaume Ayats y Gianni Ginesi, 371-382. Consell de Mallorca-Departament de Cultura i Patrimoni, 2008.
- Chaudhuri Shubha. «Archives and Research Centre for Ethnomusicology of the American Institute of Indian Studies (ARCE) (New Delhi)». *The World of Music* 34/3 (1992): 150-153.
<http://www.jstor.org.ponton.uva.es/stable/pdf/43563273.pdf?refreqid=excelsior:f4571fa6063fae94cec3493fe9cb3e8d>.
- Chaudhuri, Shubha. *Intellectual Property Management in an Ethnomusicology Archive. An Empirical View from India*. WIPO, 2009.
- Contreras, Luis Núñez. «Concepto de documento». En *Archivística. Estudios básicos*, 23-40. Sevilla: Diputación Provincial, 1983.
- Crasta, Madel, y Lucio D'Amelia. «La valorizzazione degli archivi della memoria. Il progetto europeo Multimedia Collection Management (Multi.Co.M.)». *Digitalia, Rivista del digitale nei beni culturali* n.º 2 (2008): 63-68.
<http://digitalia.sbn.it/article/view/282>.
- Cruces, Francisco, y Silvia Martínez. «Conversación con Anthony Seeger». *ETNO. Revista de música y cultura* 3 (primavera de 2011): 22-25.
<https://www.sibetrans.com/public/docs/etno-3-primavera-2011.pdf>.
- Cruz Mundet, José Ramón. *Manual de archivística*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.
- D'Amico, Leonardo. «Filmar la música: el documental y la etnomusicología visual». Conferencia, Universidad de Valladolid, 3 de mayo de 2012.
<http://www.leonardodamico.net/wp-content/uploads/2016/11/ResumenesMusiCam2012.pdf>.
- _____ «Filmare la musica. L'utilizzo del mezzo cinematografico nella rappresentazione delle musiche di tradizione orale». Conferencia, Università di Siena, 9 de septiembre de 2010. http://www.leonardodamico.net/wp-content/uploads/2016/09/FILMARE-LA-MUSICA-_ArsVidendi_.pdf.
- _____ «Il documentario etnomusicale ed etnomusicológico come rappresentazione audiovisiva delle musiche di tradizione orale». Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2012.
- Díaz-Emparanza Almoguera, Miguel. *De la estantería a la nube: la recuperación del patrimonio sonoro conservado en Archivos y Fonotecas*. La Habana: Boloña, 2017.

- Dornfeld, Barry. «Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Reception». *Ethnomusicology* 36/1 (invierno de 1992): 95-98.
- Edmondson, Ray. *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*. Paris: UNESCO, 2004.
- Feld, Steven. «Ethnomusicology and Visual Communication». *Ethnomusicology* 20/2 (mayo de 1976): 293-325. <https://www.jstor.org/stable/851020>.
- _____ «Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 1-35. <https://www.jstor.org/stable/pdf/767805.pdf?refreqid=excelsior%3A75b3ae3fdc083063877b96713a2d50c>.
- _____ «Sound Recording as Cultural Advocacy: A Brief Case History from Bosavi, Papua New Guinea». En *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, editado por Gabriele Berlin y Artur Simon, 59-65. Berlín: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002.
- Fernández, Idelfonso. «Tabularium: el archivo en época romana». *Anales de documentación* n.º 6 (2003): 59-70. <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/2041>.
- Harrison, Harriet W., ed. *The FIAF Cataloguing Rules For Film Archives*. München: K.G. Saur Verlag, 1991.
- Hernández Castelló, Esteban. «El sistema MARC para fondos fonográficos». En *Actas del V y VI Congresos de la Sociedad de Etnomusicología 5*, coordinado por Jaume Aiats y Karlos Sánchez Ekiza 171-190. Sociedad de Etnomusicología, 2002.
- Hernando Collazos, Isabel. «Etnografía y propiedad intelectual. Pinceladas sobre los retos legales planteados». En *El copyright en cuestión: Diálogos sobre la propiedad intelectual*, coord. por Javier Torres Ripa y José Antonio Gómez Hernández, 91-114. Bilbao: Universidad de Deusto, 2011.
- Herndon, Marcia y Norma McLeod. *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood PA: Norwood Editions, 1983.
- Hood, Mantle. *The Ethnomusicologist*. Nueva York: McGraw-Hill, 1971.
- Isolabella, Matías. «Etnomusicología audiovisual: Métodos y técnicas de grabación en el trabajo de campo». Conferencia MusiCam, Universidad de Valladolid, 4 de octubre de 2013.

- _____ «MusiCam 2014. International Conference on Visual Ethnomusicology», *Cuadernos de ETNOMusicología* n.º 5 (primavera de 2015): 2-6.
<https://www.sibetrans.com/etno/public/docs/1-musicam.pdf>.
- Keefer, Alice y Núria Gallart. *La preservación de recursos digitales. El reto para las bibliotecas del siglo XXI*. Barcelona: UOC, 2014.
- Kisliuk, Michelle. «(Un)doing Fieldwork. Sharing Songs, Sharing Lives». En *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, editado por Gregory F. Barz y Timothy J. Cooley. 183-205. New York: Oxford University Press, 2008.
- Koch, Grace. «Negotiating the Maze: Ethical Issues for Audiovisual Archivists». *IASA Journal* 26 (diciembre 2005): 10-16.
<https://www.iasa-web.org/sites/default/files/iasa-journal-26-all.pdf>.
- Lézé, Florence, «La protección jurídica del patrimonio cultural inmaterial en la Unesco», *Biblioteca Jurídica Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM* (2013): 149-183.
<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3536/10.pdf>.
- Lorenzo Escolar, María Nievas. «La ley de propiedad intelectual y su repercusión en la actividad de las bibliotecas». *Revista española de documentación científica* 32/4 (2009): 34-45.
<http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/513/57>.
- MacDougall, David. «The visual in anthropology». En *Rethinking Visual Anthropology*, editado por M. Banks & H. Morphy, 276-295. New Haven & London: Yale University Press, 1997.
- Massey, Rachel y Christopher Stephens. «Derechos de propiedad intelectual, ley y arte en las poblaciones indígenas». *Boletín de derecho de autor* 32, n.º 4 (octubre-diciembre 1998): 52-66.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>.
- Milano, Mary. *Reglas de catalogación IASA: manual para la descripción de registros sonoros y documentos audiovisuales relacionados*. Traducido por María Gallego Cuadrado. Madrid: ANABAD, 2005.
- Mills, Sherylle. «Indigenous Music and Law: An Analysis of National and International Legislation». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 57-86,
<https://www.jstor.org/stable/pdf/767807.pdf?refreqid=excelsior%3A442897ef67c637a8d10983829bd62538>.
- Miranda Regojo, Fátima. *La Fonoteca*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1990.

- Mohammada, Malika. *The Foundations of the Composite Culture In India*. Delhi: Aakar Books, 2007.
- Monasterio Morales, José Enrique. «La preservación del patrimonio audiovisual. Funciones de la filmoteca». *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* 56 (2005): 60-66,
<http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/2100>.
- Nettl, Bruno. «Reflexiones en torno a la improvisación: Un análisis comparativo». *Quodlibet* 28 (2004): 72-88.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. *Propiedad intelectual y expresiones culturales tradicionales o del folklore*. Ginebra: OMPI.
- _____ *¿Qué es la Propiedad Intelectual?*. Ginebra: OMPI, 2003.
- Pérez Peña, Oscar Alberto. «Propiedad Intelectual y Patrimonio Cultural: Protección Jurídica a la Cultura Popular Tradicional, con Especial Referencia a Cuba». *Revista Propiedad Intelectual* 14 (enero-diciembre 2011): 216-237.
<http://www.redalyc.org/html/1890/189020164011/>.
- Puri, Kamal. «Preservación y conservación de las expresiones del folclore». *Boletín de derecho de autor* 32, n.º 4 (octubre-diciembre 1998): 5-39.
<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>.
- Royan, Bruce, y Monika Cremer. «Directrices para materiales audiovisuales y multimedia en bibliotecas y otras Instituciones». *IFLA Professional Reports* n.º 84 (2004): 1-13.
<https://www.ifla.org/files/assets/hq/publications/professional-report/84.pdf>.
- Russell, Maureen. «The Archive of Indian Music». *Ethnomusicology Review* 18 (2013).
<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/content/archive-indian-music>.
- Schroeder, Bianca, Raghav Lagisetty y Arif Merchant. «Flash Reliability in Production: The Expected and the Unexpected». Conferencia, Santa Clara, 22-25 de febrero de 2016.
<http://0b4af6cdc2f0c5998459-c0245c5c937c5dedcca3f1764ecc9b2f.r43.cf2.rackcdn.com/23105-fast16-papers-schroeder.pdf>.
- Seeger, Anthony y Shubha Chaudhuri, eds. *Archives for the Future. Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*. Calcutta: Seagull Books, 2004.
- _____ «The Contributions of Reconfigured Audiovisual Archives to Sustaining Traditions». *World of music* 4/1 (2015): 21-34.

Seeger, Anthony. «Archives as Part of Community Traditions». En *Music Archiving in the World: Papers Presented at the Conference on the Occasion of the 100th Anniversary of the Berlin Phonogramm-Archiv*, editado por Gabriele Berlin y Artur Simon, 41-47. Berlín: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 2002.

«Ethnomusicological and Folk Archives». En *New Grove Dictionary of American Music*, editado por Stanley Sadie, s.v. London: Macmillan Publishers Limited, 1986d.

«Ethnomusicologist, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 87-105.

<https://www.jstor.org/stable/pdf/767808.pdf?refreqid=excelsior%3Acd7f389131d039c5fb3ebcc0d6982975>.

«Ethnomusicology and Music Law». *Ethnomusicology* 36, n.º 3 (otoño de 1992): 345-359,

<https://www.jstor.org/stable/pdf/851868.pdf?refreqid=excelsior%3Adfd6faa83347b3b6194d27bcc344f98f>.

«Looking to the Past and Creating the Future: The Functions and Ethics of Audiovisual Archives in the 21st Century». En *Jarbuch I Des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, editado por Clemens Gütl et al., 13-29. Göttingen: Cuvillier Verlag, 2010a.

«The Collection, Preservation, and Archiving of Field Recorded Materials». En *Working Papers from the Seminar and Workshop on "Archiving in Ethnomusicology" Pune, India, September 24-30, 1984*, editado por Ashok Ranade, Vidya Rao y Shubha Chaudhuri, 62-73. New Delhi: The Archives and Research Centre in Ethnomusicology of the American Institute for Indian Studies, 1987c.

«Who Should Control Which Rights to Music?». En *Current Issues in Music Research. Copyright, Power and Transnational Music Processes*, editado por Susana Moreno Fernández, Salwa E. Castelo-Branco, Pedro Roxo, Iván Iglesias, 27-49. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

Shyllon, Folarin. «Conservación, preservación y protección jurídica del folclore en África: estudio general». *Boletín de derecho de autor* 32/4 (octubre-diciembre 1998): 40-51.

<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001162/116222sb.pdf#nameddest=116203>.

Svenonius, Elaine. *The Intellectual Foundation of Information Organization*. Cambridge: MIT Press, 2000.

- Titon, Jeff Todd. «Representation and Authority in Ethnographic Film/Video: Production». *Ethnomusicology* 36, n.º 1 (1992): 89-94.
- Zemp, Hugo. «Come visualizzare le strutture musicali mediante l'animazione. La realizzazione del film "Head Voice, Chest Voice"». *Culture musicali* 8, n.º 15-16 (1989b): 27-44.
- _____ «Ethical Issues in Ethnomusicological Filmmaking». *Visual Anthropology* 3/1 (1990a): 49-64.
- _____ «Filming Voice Technique: The Making of "The Song of Harmonics"». *The World of Music* 31/3 (1989a): 56-83. <http://www.der.org/resources/study-guides/song-of-harmonics-study-guide.pdf>.
- _____ «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 36-56. <https://www.jstor.org/stable/pdf/767806.pdf?refreqid=excelsior%3Ae5fae20c5dc41668b791ddeb0d7e7fc2>.
- _____ «Visualizing Music Structure through Animation: The Making of the Film 'Head Voice, Chest Voice'». *Visual Anthropology* 3/1 (1990b): 65-79.

WEBGRAFÍA

- Gastaminza, Félix del Valle. «Documentación Audiovisual». *Universidad Complutense de Madrid* (web). <http://webs.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/tema12b.htm>.
- Nair, Malini. «Indian music archive goes online». *The Times of India*, 1 de agosto de 2013. <https://timesofindia.indiatimes.com/city/delhi/Indian-music-archive-goes-online/articleshow/21521392.cms?referral=PM>.
- Seeger, Anthony. «Folk Heritage Collection in Crisis. Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», *The American Folklife Centre* (web). https://www.loc.gov/folklife/fhcc/propertykey.html#_ftn8.
- «Acquisition by Deposit, Donation or Purchasing». *IASA* (web). <https://www.iasa-web.org/ethical/212-acquisition-deposit-donation-or-purchasing>.
- «A music lover's misión: An archive of Indian music (Music Feature)». *Business Standard*, 30 de junio de 2013. http://www.business-standard.com/article/news-ians/a-music-lover-s-mission-an-archive-of-indian-music-music-feature-113063000070_1.html.
- «Archives and Research Center for Ethnomusicology (AIIS-ARCE), Gurgaon, India». *Digital Library for International Research* (web). <http://www.dlir.org/partners/121.html>.
- «Archives and Research Centre for Ethnomusicology (A.R.C.E)». *Smithsonian Folkways Recordings* (web). <https://folkways.si.edu/archives-and-research-centre-for-ethnomusicology-arce/smithsonian>.
- «Archives, Libraries and Museums». *The Society for Ethnomusicology* (web). http://www.ethnomusicology.org/?Links_ArchLibMus.
- «Artículo 27». *Declaración Universal de los Derechos Humanos* (web). <https://dudh.es/27/>.
- «Carta sobre la preservación del patrimonio digital». *Unesco* (web). http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=17721&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- «Collective rights management directive». *Digital Single Market* (web). <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/collective-rights-management-directive>.
- «Contenido, organización, bibliografía y citas». *International Association of Sound and Audiovisual Archives* (web).

<https://www.iasa-web.org/tc05-es/14-contenido-organizacion-bibliografia-y-citas>.

«Copyleft, la libre circulación de las ideas», *desarrolloweb* (web).

<https://desarrolloweb.com/articulos/copyleft-libre-circulacion-ideas.html>.

«Derechos de la Propiedad Intelectual». *Ministerio de Cultura y Deporte* (web).

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/derechos.html>.

«Día Mundial del Patrimonio Audiovisual». *Naciones Unidas* (web).

<http://www.un.org/es/events/audiovisualday/>.

«Directiva 2014/26/UE del Parlamento Europeo y del consejo de 26 de febrero de 2014». *Diario Oficial de la Unión Europea* (20 de marzo de 2014).

<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX:32014L0026&from=ES>.

«Egy milliárd dollár Hattyán hangjáért a Deep Forrest-től». *Folkrádió* (web).

<https://folkradio.hu/hir/1751>.

«Ellopták apám hangját!». *Szabad Föld* (web). <https://www.szabadsfold.hu/cikk?6152>.

«Entidades internacionales de representación de sociedades gestoras de derechos de autor», *BM Consultors* (marzo 2007): 3.

http://dadesculturals.gencat.cat/web/.content/sscc/gt/arxiu_gt/entitats_internac_drets_autor_cast.pdf.

«ICTM Study Group on Audiovisual Ethnomusicology». *International Council for Traditional Music* (web).

<https://ictmusic.org/group/audiovisual-ethnomusicology>.

«La concesión de licencias sobre derechos de propiedad intelectual: un componente vital de la estrategia comercial de su PYME». *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (web).

http://www.wipo.int/sme/es/ip_business/licensing/licensing.htm.

«Las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual». *Ministerio de Cultura y Deporte* (web).

<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/preguntas-mas-frecuentes/entidades-de-gestion.html#b>.

«Ley de Patrimonio Cultural de los Pueblos y Comunidades Indígenas». *Unesco* (web).

http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/venezuela/venezuela_leypatrimoniopuebloindigeno_2009_spaorof.pdf.

- «Los 11 problemas que tu disco duro puede tener pero que no detectas hasta que se estropea de golpe». *Xataka* (blog), 23 de febrero de 2017.
<https://www.xataka.com/tecnologiaz/en/los-11-problemas-que-tu-disco-duro-puede-tener-pero-que-no-detectas-hasta-que-se-estropea-de-golpe>.
- «Los Derechos de Propiedad Intelectual en la India». *Instituto español de Comercio Exterior* (septiembre de 2012): 18.
<http://www3.icex.es/icex/cma/contentTypes/common/records/mostrardocumento/?doc=4617638>.
- «Mecanismos de protección de la propiedad intelectual». *Ministerio de Cultura y Deporte* (web).
<https://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedadintelectual/la-propiedad-intelectual/mecanismos-de-proteccion.html>.
- «Nota explicativa sobre el origen del régimen jurídico de propiedad intelectual del Reino Unido». *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (web).
<http://www.wipo.int/export/sites/www/wipolex/es/notes/gb.pdf>.
- «Propiedad intelectual, derechos de autor y copyright». *Antonio Omatos Soria* (web).
http://legalidad.aomatos.com/propiedad_intelectual_derechos_de_autor_y_copyright.html#2.
- «Propiedad Intelectual. Su Marco Jurídico». Seminario, Madrid, 27 de noviembre de 2003.
http://www.oepm.es/cs/OEPMSite/contenidos/ponen/sem_jueces_03/Modulos/colmenares.pdf.
- «Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual». *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado* (web). <https://www.boe.es/buscar/pdf/1996/BOE-A-1996-8930-consolidado.pdf>.
- «Real Decreto-ley 12/2017, de 3 de julio, por el que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, en cuanto al sistema de compensación equitativa por copia privada». *Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado* (web).
https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2017-7718.
- «Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular». *Unesco* (web).
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13141&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html.
- «Sobre las licencias». *Creative Commons* (web).
https://creativecommons.org/licenses/?lang=es_ES.

«Sujetos de propiedad intelectual». *Ministerio de Cultura y Deporte* (web).
<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/areas-cultura/propiedad-intelectual/la-propiedad-intelectual/sujetos.html>.

«The Archives and Research Center for Ethnomusicology». *American Institute of Indian Studies* (web). <http://www.indiastudies.org/ethnomusicology/>.

«Transcodificar y codificar vídeo, ¿Cuáles son las diferencias?». *KBN Next Media* (web).
<http://kbnmedia.com/transcodificar-y-codificar-video-cuales-son-las-diferencias/>.

«Unidades didácticas en español», en MultiCoM (Multimedia Collection Management), proyecto europeo 2006-2008.
<http://www.docstoc.com/docs/101000091/Multimedia-Collection-Management-MULTICOM>. (web caída).

Archive of Indian Music (web). <http://archiveofindianmusic.org/>.

Billboard (web). <https://www.billboard.com/charts/billboard-200/1994-03-12>.

Fundación Casa de la India (web). <http://www.casadelaindia.org/indianet/cm>.

Darbar (web). <https://www.darbar.org>.

darbarfestival (canal de YouTube). <https://www.youtube.com/user/darbarfestival>.

Institut National de l'Audiovisuel (web). <http://www.ina.fr/>.

Library of Congress (web). <https://www.loc.gov/>.

National Cultural Audiovisual Archives (web). <http://ncaa.gov.in/repository/>.

Official Charts (web). <http://www.officialcharts.com/search/albums/deep-forest/>.

