



Marcos Sueiro, ingeniero de restauración de audio

«La mayor parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder»

Para las organizaciones que poseen archivos sonoros y audiovisuales, la digitalización de estos fondos se ha convertido rápidamente en una prioridad. Ello es debido a diversos factores. En primer lugar, la obsolescencia de los materiales y de sus equipos de lectura. En segundo lugar, la urgencia de preservar los contenidos de esos soportes de una degradación que puede dejarnos huérfanos de un vasto patrimonio que solo se inició hace poco más de un siglo. Y por último, la posibilidad de facilitar el acceso a ese patrimonio aprovechando las facilidades de las nuevas tecnologías de la información.

Esta prioridad, sin embargo, se ve limitada por cierto desconocimiento sobre cómo proceder. Asociaciones de profesionales de la documentación como la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la Association for Recorded Sound Collections (ARSC), la Association for Moving Image Archivists (AMIA), y ya en un ámbito más general la International Federation of Library Associations (IFLA) o la AIBM/IAML, de la que AEDOM forma parte, hacen esfuerzos por divulgar herramientas que ayuden a los profesionales a superar esa laguna en nuestra formación. Desde el momento en que se deciden las adquisiciones hasta aquel en que se despejan las dudas legales para poner al alcance del usuario los fondos sonoros y audiovisuales, el profesional documentalista, archivero, historiador, musicólogo o museólogo se encuentra con problemáticas comunes.

Marcos Sueiro Bal es un experto en digitalización de documentos sonoros y audiovisuales, cuya experiencia se circunscribe a más de uno de estos procesos. Nació en Vilafranca del Penedès (Barcelona) y se formó profesionalmente en los Estados Unidos. Ha trabajado como técnico de directo y de estudio, además de ser compositor y productor discográfico. Como técnico fue nominado al premio Grammy a la mejor grabación histórica en su edición de 2008 por su trabajo de recuperación de grabaciones en cilindros de cera del Polk Miller And His Old South Quartett. Junto con otros colegas de la Columbia University de Nueva York ha desarrollado un programa para evaluar el estado de las colecciones sonoras y audiovisuales en los archivos (AVDb). Profesor de la Long Island University y antiguo ingeniero de los Alan Lomax Archives, su carrera abarca todas las fases de producción del documento sonoro, por lo que pese a su todavía corta carrera su opinión es tenida muy en cuenta en diversos ámbitos. Actualmente es ingeniero de masterización y restauración en Masterdisk, en Nueva York.

Margarida Ullate - Jorge García

Usted es un ejemplo de profesional multifacético dentro del mundo de la música en general y de la archivística en particular. Cuéntenos cómo entiende el ejercicio de su profesión, teniendo en cuenta su experiencia como técnico, como músico y como responsable de un archivo audiovisual.

De algún modo gran parte de nuestra profesión se centra en una cierta estética. Todos sentimos gran aprecio por unos materiales evidentemente frágiles y que a menudo tienen un gran valor histórico. En mi caso, he obtenido mucha satisfacción al ayudar a preservar materiales que no solo considero importantes, sino que me han proporcionado placer puramente estético. Y por supuesto, la estética personal es un reflejo de la persona completa.

Entendemos el placer estético en todo lo que se refiere a la producción más o menos directamente

artística, desde la composición hasta la grabación o la restauración, pero ¿hay también una experiencia estética en el mundo de la archivística?

En nuestra profesión tenemos oportunidad de escuchar gran variedad de grabaciones y entre ellas suele haber alguna joya. Existe el simple placer estético de la escucha; la emoción del descubrimiento y la satisfacción añadida de ayudar a que un documento no se pierda.

¿Qué le llevó a plantearse la dedicación a la preservación de los documentos sonoros y audiovisuales?

Fue un poco por casualidad. Cuando era estudiante de ingeniería de sonido empecé a trabajar en los archivos del Center for Black Music Research en Chicago. La bibliotecaria, Suzanne Flandreau, estaba muy al corriente de los temas de preservación

de audio, y yo empecé a asistir las conferencias de la ARSC (Association for Recorded Sound Collections). Por el camino descubrí la necesidad que había de proteger ese patrimonio.

¿De qué se hablaba en esas conferencias? Era un planteamiento sobre todo bibliotecario, profesional?

ARSC es una aglomeración peculiar de bibliotecarios, técnicos y coleccionistas. Esto hace que su abanico de temas sea espectacularmente amplio, pero también que sus objetivos sean más difíciles de definir. Lo que une a la mayoría de los miembros es la dedicación a salvaguardar documentos sonoros, y la generosidad en el intercambio de información. Yo desde luego he aprendido mucho en sus conferencias.

Una de las lagunas de nuestra profesión es la formación, que la mayoría suplimos a base de experiencia. La de usted como profesional en los legendarios archivos de Alan Lomax ¿ha influido en su visión de la necesidad de preservar el patrimonio sonoro?

Sin duda. Mi paso por los archivos de Lomax me influyó en mi pasión y en mi estética. Fue un poco como descubrir un tesoro en plena calle, debajo de un periódico. Por supuesto que muchísima gente conoce las grabaciones, pero me sorprendió que tal riqueza no estuviera por un lado guardada a cal y

«Mi paso por los archivos de Lomax me influyó en mi pasión y en mi estética. Fue un poco como descubrir un tesoro en plena calle, debajo de un periódico.»

canto, y por otro difundida por la radio cada día. En mi opinión la calidad de estos documentos es tal que tienen un valor comparable a, digamos, la Biblia de Gutenberg.

¿Cómo consiguió usted trabajar allí?

Acababa de llegar a Nueva York y envié un currículum. Pocas semanas más tarde recibí una llamada. Así de sencillo.

En los archivos de Lomax, ¿queda música española por descubrir?

Lomax estuvo por toda España realizando grabaciones y recibió presiones del gobierno franquista

para que abandonase el proyecto. Creo que lo más importante se ha publicado. Una parte interesante del archivo es el relacionado con su proyecto de *Cantometrics*, donde recopiló grabaciones de otros investigadores. Me pregunto cuántas de ellas existen en otros formatos.

¿A qué formatos se refiere?

Lo que yo escuché eran copias (a veces de elepés) en cinta de bobina, pero me gustaría saber si existen los *masters* originales o si estas copias son de las pocas existentes. A diferencia del resto de la colección, estas grabaciones tenían pocos detalles escritos sobre su origen.

¿Cree usted que en la era de internet el archivo Lomax está suficientemente difundido?

Cuando empecé a trabajar en el archivo, la idea era tener mucha más presencia en internet, y yo creo que eso se ha conseguido a través de su página <http://www.culturalequity.org/>. Pero por supuesto siempre se puede hacer más. Una pregunta que me planteo a menudo es por qué estos tesoros no son más conocidos por el público en general. Creo que todo el mundo sabe apreciarlos, pero la respuesta probablemente tiene más que ver con la sociedad post-industrial en la que vivimos, que favorece todo lo que sea nuevo, incluidas las artes.

Con la música antigua se ha producido un cierto movimiento de recuperación gracias a los grupos que la interpretan en vivo, y a un nuevo público cansado del repertorio romántico del que tanto se ha abusado. ¿Cuál podría ser el equivalente a ese fenómeno para los discos antiguos? ¿Hay que conformarse con las modas puntuales que crean la publicidad televisiva o las bandas sonoras cinematográficas?

Una pregunta interesante. Las grabaciones de Lomax, por ejemplo, han influido enormemente a una nueva hornada de grupos jóvenes de folk, que con frecuencia resucitan canciones populares del pueblo grabadas por primera vez por Lomax u otros.

(Esto no es la primera vez que ocurre, ya que en los años sesenta del pasado siglo ocurrió algo parecido). El lado positivo de este movimiento es que están exponiendo a jóvenes a un repertorio cuyo origen cae lejos del movimiento post-industrial. Los curiosos suelen indagar más y en un momento dado descubren los originales. En cierto modo esto ocurrió tam-

davía son demasiado costosos. Otra cuestión es si, como sociedad, queremos dedicar recursos a una mejora marginal en la restauración de ciertos materiales. En mi opinión siempre vale la pena, y me gusta pensar que casi todos podemos apreciar la diferencia.

«No hay que olvidar que la restauración es un proceso estético. Es posible que nuestra capacidad actual de reducir ciertos “ruidos” de un disco se vea en unos años como contraproducente.»

bién en mi generación: supimos de Robert Johnson a través de Led Zeppelin.

Sin embargo, muchos nos hemos dado cuenta de lo difícilísimo que es emular ciertas grabaciones, no solo porque vivimos en un contexto socioeconómico muy distinto, sino por el inmenso talento musical que tenían los intérpretes de algunas de las grabaciones. Es imposible replicar a Leadbelly o a Vera Hall, de la misma manera que nunca habrá otro Mozart. Pero a veces la idolatría se puede mezclar peligrosamente con la arrogancia moderna, aunque al fin y al cabo no hay perjuicio en probar.

¿Cree que ya hemos tocado techo en la restauración de antiguas grabaciones, o todavía se pueden alcanzar resultados mucho mejores?

En mi opinión no hay que olvidar que la restauración es un proceso estético. No podemos escapar de la sociedad en que vivimos y es posible que, por ejemplo, nuestra capacidad actual de reducir ciertos «ruidos» de un disco se vea en unos años como contraproducente. De hecho, creo que esto ya está ocurriendo. Por eso es muy importante conseguir una grabación lo más pura posible, mientras el material está en buen estado, aunque con frecuencia la definición de tal pureza no es tan científica como quisiéramos.

Cuando inesperadamente fuimos nominados a un Grammy por la restauración de los cilindros de Polk Miller fue un poco como una reivindicación, ya que siempre he sido partidario de restauraciones ligeras pero esmeradas, con pocos procesos automáticos. También he oído procesos de restauración actuales que en mi opinión suenan fantásticos pero que to-

Pero la industria discográfica es negocio, y la restauración, en un altísimo porcentaje, se ha llevado a cabo para proseguir con el negocio. La actual crisis de la industria musical ¿ha perjudicado mucho el ámbito de la digitalización y la restauración?

Las reediciones hasta ahora han sido una parte muy pequeña de la industria musical. Pero como ésta se ha desmoronado, quizás el porcentaje sea más alto. De todas formas yo veo una mejora general en la industria discográfica. El énfasis está pasando del dinero a la pasión.

¿Quién publicó las grabaciones restauradas de Polk Miller?

La edición en la que yo trabajé la publicó Tompkins Square Records en Nueva York (<http://www.tompkinsssq.com>). Ya existía una edición anterior a cargo del mismo productor, Ken Flaherty (<http://www.polkmiller.com>).

¿Hay algún sello discográfico o algún técnico que calificaría usted de modélico en su trabajo de restauración y de recuperación?

Tenemos suerte de tener entre nosotros a verdaderos magos del calibre de Ward Marston o Doug Pomeroy. Entre las discográficas, a parte de la mencionada Tompkins Square hay que citar compañías como Numero Group o Bear Family.

¿Le gusta la restauración en particular, o ha disfrutado más como técnico en estudio o en directo?

En estos momentos disfruto más con la masterización, la restauración y las grabaciones en directo. Me considero afortunado de tener un amplio abanico profesional.

Proyectos como FACET (Field Audio Collection Evaluation Tool, Herramienta de Campo para Evaluar Colecciones de Audio) o AVDb ofrecen una ayuda muy valiosa prácticas para juzgar el estado de los fondos. Háblenos un poco de ellos y de sus aplicaciones.

Yo no estoy vinculado al FACET, que es un proyecto de Indiana University. En Columbia University desarrollamos AVDb, una base de datos que pretende ayudar a los gerentes de colecciones audiovisuales en la importantísima y desagradable cuestión de priorización. Caben pocas dudas de que buena parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder; la cuestión que tenemos que afrontar es qué parte. Yo suelo compararlo, cruelmente, a decidir cuál de tus hijos vas a salvar de las llamas.

Suena un poco masoquista, ¿no? ¿Hay que dar esa pérdida como inevitable? ¿Es una cuestión de espacios, de recursos, de mano de obra?

Es más bien realista: es una cuestión de prioridades, que abarca todos los aspectos de espacios, recursos, y mano de obra. Es prácticamente imposible salvar todo, incluso solo lo que nos parezca interesante. Pero a lo largo de la historia de la humanidad se han perdido muchas, muchas cosas (probablemente más importantes que nuestros archivos audiovisuales del siglo XX), y aquí estamos.

«Buena parte de nuestra herencia audiovisual se va a perder; la cuestión que tenemos que afrontar es qué parte. Yo suelo compararlo, cruelmente, a decidir cuál de tus hijos vas a salvar de las llamas.»

¿Hacen el mismo papel FACET, AVDb y ViPIRS, de la New York University, o son aplicaciones complementarias?

Relativamente parecido. FACET es probablemente la más depurada, aunque AVDb abarca más formatos; las puntuaciones de prioridad obtenidas son parecidas. El enfoque de ViPIRS es ligeramente distinto: la idea es determinar si la digitización se debe hacer in situ (en la New York University, en este caso). También deberíamos mencionar AvSAP, de la Universidad de Illinois, que se acaba de presentar:

http://www.library.illinois.edu/prescons/services/av_self_assesment_program.html

¿En qué fase del trabajo con una colección resulta útil una herramienta como AVDb?

En la planificación. Sirve sobre todo para enumerar los elementos audiovisuales de las colecciones, y determinar su riesgo y prioridad en lo que a digitización se refiere.

¿Se puede utilizar en cualquier archivo? ¿Puede ser manejada por cualquier persona vinculada a las tareas de un archivo sonoro y audiovisual?

AVDb puede ser utilizada por cualquier archivo, y tiene un manual que intentamos redactar de la manera más clara posible. La idea es que con un mínimo de conocimiento se puede utilizar. Está disponible en la web de la Universidad de Columbia: <http://www.columbia.edu/cu/lweb/services/preservation/audio-survey.html>. Desde luego, si alguien tiene dudas me pueden escribir a marcos@masterdisk.com

¿Han recibido comentarios por parte de profesionales que hayan utilizado esta herramienta?

El proyecto AVDb fue fundado por una beca de la Mellon Foundation de tiempo limitado; como suele ocurrir, lo terminamos justo a tiempo. Los comentarios que hemos recibido han sido generalmente favorables. Creo que como base de datos es eficaz, pero la espina que me quiero sacar es implementar ciertas

mejoras, sobre todo en cuestión de la presentación de los datos de manera práctica. Y siempre estamos abiertos a sugerencias.

¿Qué papel piensa que juegan las organizaciones vinculadas a la enseñanza reglada en la formación de personal especializado en tratamiento de los materiales sonoros y audiovisuales? ¿Dónde queda la experiencia?

Van saliendo más programas en las universidades, y desde luego los bibliotecarios son mucho más conscientes del problema. Pero la experiencia es esencial. De hecho, he sugerido un par de programas para que el conocimiento de ingenieros con gran

experiencia pase a las generaciones más jóvenes; no existe un mecanismo actual para esta transferencia de saber. Es una gran parte del problema: la desaparición gradual del conocimiento de los medios y de sus lecturas.

¿Qué se propone en concreto con esos programas? ¿Se trata de clases, de prácticas sobre el terreno o de otra cosa?

En estos momentos tan solo son ideas. Una sería clases prácticas, la otra una serie de videos.

¿Existen escuelas especializadas para tratar estos soportes documentales desde la perspectiva de su preservación?

Conozco la de la Universidad de Texas en Austin, y el programa MIAP de la New York University.

comités de otras organizaciones, y uno se da cuenta de que la labor necesaria para publicar un documento tal como TC-04 es más que hercúlea. Desde luego yo recomiendo a cualquier institución que se plantee un proyecto de digitalización de cierta envergadura que sus gerentes se lean por lo menos algunos capítulos de TC-04.

En poco más de un siglo se han sucedido varias decenas de soportes alternativos para la reproducción del sonido; los más exitosos solamente se han mantenido, al menos como formato hegemónico, durante unas pocas décadas. ¿Hacia dónde cree usted que apunta el futuro? ¿Tienen visos de continuidad los soportes físicos, o vamos hacia un nuevo modo de entender el mercado de la música grabada?

Elucubrar sobre el futuro es peligroso, pero me imagino que siempre habrá un pequeño porcentaje de

«Recomiendo a cualquier institución que se plantee un proyecto de digitalización de cierta envergadura que sus gerentes se lean por lo menos algunos capítulos de TC-04.»

Muchos centros se están planteando la digitalización masiva de parte de sus archivos sonoros. ¿Cree usted que las herramientas que facilitan asociaciones como la IASA (como las publicaciones TC03, referida a la ética del profesional que gestiona archivos sonoros y TC04, sobre estándares, prácticas recomendadas y estrategias en la preservación sonora), pueden tener un peso normativo?

Prácticamente ya lo tienen. Es difícil sobrevalorar la tarea que IASA ha realizado a este respecto. He ayudado a redactar documentos menores en varios

grabaciones con soporte físico. Pero desde luego la tendencia hacia lo virtual es muy fuerte. En cuanto al mercado, ¿quién sabe? Es posible que en un par de generaciones los amantes de la música prefieran la música en directo. Me puedo imaginar los argumentos: Las grabaciones nunca suenan tan bien, siempre son iguales, y no tienen la emoción de un buen concierto. No parece descabellado: es posible que el mercado de grabaciones se considere algún día como un fenómeno específico del siglo XX y principios del XXI.