Ética y propiedad intelectual: grabaciones de campo inéditas y etnomusicológicas

BOLETÍN DM
MONOGRÁFICO ESPECIAL
2019

Edita: Asociación Española de Documentación Musical
Montaje e Impresión: Imprenta del Arco (Granada) - Telf.: 958 263 888
Depósito Legal: M 21369-1994
ISSN: 1888-4814

Asociación Española de Documentación Musical
Camino Cerro de los Gamos, 1 - Edif. 1
28224-Pozuelo de Alarcón - Madrid
admin@aedom.org
Web: http://www.aedom.org/ _web
Facebook: https://www.facebook.com/AEDOM?ref=hl
Twitter: https://twitter.com/AEDOM_IAML

Presidencia: María Teresa Delgado Sánchez (Biblioteca Nacional de España).
Vicepresidencia: Gorka Rubiales Zabarte (Musicólogo-Investigador).
Secretaría: Antonio Moreno Ortega (Archivo. Orquesta de Córdoba).
Tesorería: Beatriz Belinda Yúfera Rodríguez (Biblioteca Regional de Madrid).

CON EL PATROCINIO DE

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE
inaem
INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA

Ética y propiedad intelectual: grabaciones de campo inéditas y etnomusicológicas

Edición de

José Luis Maire Montero
María Jesús López Lorenzo

AEDOM Asociación Española de Documentación Musical

Órgano de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).
Rama española de la International Association of Music Libraries (IAML).

Directores: Reynaldo Fernández Manzano y María Teresa Delgado Sánchez.
Secretaría: B. Belinda Yúfera Rodríguez.

CONSEJO EDITORIAL

Jorge García (Culturarts Música, Valencia).
Marina Alonso (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología, INAH, Ciudad de México).
Antonio Álvarez (Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM).
Amparo Amat (Investigadora).
Jon Bagüés (Director de Eresbil, Archivo Vasco de la Música).
Tomás Baiget (El Profesional de la Información).
Cristina Bordas (Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología).
Koldo Bravo (Director Mediateca de Musikene, Centro Superior de Música del País Vasco).
José Antonio Gómez Rodríguez (Sociedad Española de Musicología).
Mª Luz González (Centro de Documentación y Archivo de la SGAE).
José Carlos Gosálvez (Bibliotecario Emérito de la Biblioteca Nacional de España).
Rosa Isusi (Universidad de Valencia, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal).
Samira Kadiri (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán, Marruecos).
Jaione Landaberea (Eresbil, Archivo Vasco de la Música).
Pello Leiñena (Eresbil, Archivo Vasco de la Música).
Begoña Lolo (Universidad Autónoma de Madrid, Centro Superior de Investigación y Promoción de la Música).
María Jesús López (Biblioteca Nacional de España, Departamento de Música y Audiovisuales, Servicio de Registros Sonoros).
José Luis Maire (Fundación Juan March).
Mohamed Metalsi (Instituto del Mundo Árabe, París, Francia).
Antoni Pizà (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York, USA).
Cristina Pujales (Arquivo Sonoro de Galicia).
Susana Sardo (University of Aveiro, Portugal).
Paolo Scarnecchia (Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Italia).
Arturo Tello (Universidad Complutense de Madrid- Departamento de Musicología).
Álvaro Torrente (ICCMU-UCM).
Margarida Ullate (Biblioteca de Cataluña).
Nekane Zurutuza (Orquesta Sinfónica de Euskadi).

ÍNDICE

Introducción 7

La gestión y el uso de los fonogramas en las instituciones de patrimonio cultural. Nuevos horizontes en la difusión de las colecciones sonoras 11
Luis Fernando Ramos Simón e Ignacio Miró-Charbonnier

Los archivos sonoros inéditos: problemas legales y éticos de su difusión 29
María Jesús López Lorenzo

Escuchar al jaguar. Archivos, etnomusicología y ética 55
José Luis Maire Montero

Principios éticos, etnomusicología y difusión de fonogramas en instituciones de la memoria 127
Ignacio Miró-Charbonnier

Propiedad intelectual y música tradicional 171
José Manuel Sánchez Marín

Introducción

La Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM) y la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina organizaron el 8 de noviembre de 2018 la «Jornada AEDOM sobre ética y propiedad intelectual: grabaciones de campo inéditas y etnomusicológicas», una jornada dedicada a los derechos de propiedad intelectual (junto a las decisiones éticas implicadas) que regulan las grabaciones sonoras etnomusicológicas. Durante aquel día se presentaron varias ponencias a partir de múltiples puntos de vista y actividades profesionales diversas: la gestión y el uso de los fonogramas en las instituciones culturales (Luis Fernando Ramos e Ignacio Miró-Charbonnier); las decisiones, en ocasiones contradictorias, que debe tomar un investigador en el trabajo de campo (Xabier Erkizia); la relación entre la ética, los archivos sonoros y la etnomusicología (José Luis Maire); la práctica legal y curatorial de la British Library (Andrea Zarza); los problemas legales y éticos que tiene que dirimir una institución como la Biblioteca Nacional de España (María Jesús López Lorenzo), o, en fin, la descripción de la música tradicional desde la Ley de Propiedad Intelectual (José Manuel Sánchez Marín). La participación del público asistente a la jornada fue además determinante para que tanto sus coordinadores como la Junta Directiva de AEDOM decidieran publicar esta monografía. Monografía que, por otro lado, no es la mera traslación de las ponencias presentadas en forma de actas, sino una nueva edición y revisión de las presentaciones.

En la última década, fonotecas, archivos sonoros y bibliotecas han puesto a disposición de los usuarios una parte de sus colecciones digitales y, entre ellas, resaltan, por su especificidad, aquellas que provienen del trabajo de campo realizado por investigadores (antropólogos, etnomusicólogos, etcétera). El acceso a este patrimonio sonoro proporciona una herramienta excepcional para el conocimiento y la difusión de esas «otras músicas», poco frecuentes, por lo demás, en las plataformas digitales comerciales y programas de radio o televisión. Sin embargo, cuando se trata de músicas tradicionales, inadecuadamente tratadas y desprotegidas por la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), aparecen numerosas dudas, principalmente de carácter ético. En este sentido, la pregunta por la ética surge cuando se constata que los conflictos en materia de propiedad intelectual y de derechos de autor de música tradicionales y etnomusicológicas no son de carácter técnico, sino que están relacionados, en definitiva, con la justicia social, las diferencias culturales o los intereses económicos. Por ello, en los capítulos de este libro, aparecen descritos varios casos, actuales e históricos, que muestran la

complejidad que conlleva gestionar de una manera adecuada este tipo de colecciones, así como los cambios producidos en las prácticas de los archivos sonoros o el interés suscitado por los soportes sonoros en una disciplina académica como es la etnomusicología.

En el primer capítulo, Luis Fernando Ramos Simón[1] e Ignacio Miró-Charbonnier[2] analizan el concepto de grabación sonora o fonograma para, a continuación, describir las diferentes actividades de gestión de las instituciones patrimoniales. Por otra parte, se define la figura central del productor de fonogramas, del todo determinante desde el punto de vista de la LPI. Los autores inciden también en la necesidad de diseñar una política de derechos de autor, eficaz y clara, por parte de las instituciones cuando estas pretendan realizar proyectos de digitalización y, en especial, de difusión de sus colecciones.

El texto de María Jesús López Lorenzo[3] nos sitúa en el ámbito de los archivos sonoros y bibliotecas que, como la Biblioteca Nacional de España (BNE), están «obligados» a preservar y difundir para los usuarios las colecciones que reciben y conservan. La biblioteca cuenta entre sus principales objetivos el de hacer accesible al público los archivos sonoros que conserva. Sin embargo, cuando se trata de difundir las grabaciones sonoras inéditas, es especialmente necesaria la aplicación de mecanismos que, como expone la autora y editora de este libro, garanticen el equilibrio con la LPI y con los principios éticos aplicados. La protección de colecciones tan complejas, desde el punto de vista de la LPI, se realiza, en definitiva, mediante procesos de negociación que deberán estar atentos al mejor servicio público para todos los actores relacionados. Entre sus numerosos fondos, la BNE atesora, entre otras, dos de las principales colecciones de grabaciones de campo conservadas en España: el Archivo de Miguel Manzano (sobre música folclórica española) y el que recoge la música tradicional inuit grabada por el etnomusicólogo Ramón Pelinski.

[1] Luis Fernando Ramos Simón es catedrático de Biblioteconomía y Documentación en la Facultad de Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

[2] Ignacio Miró-Charbonnier es profesor de grado en Musicología de la Universidad Alfonso X el Sabio y doctor en Ciencias de la Documentación de la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

[3] María Jesús López Lorenzo es jefa del Servicio de Registros Sonoros de la Biblioteca Nacional de España y coordinadora de la Comisión de Registros Sonoros de la AEDOM.

El tercer capítulo, escrito por José Luis Maire[4], traza la historia, por una parte, de la relación entre la LPI, la ética y la etnomusicología, y, por otra, de las primeras colecciones de grabaciones de campo inéditas o comerciales. A partir de los trabajos de Anthony Seeger, Steven Feld o Hugo Zemp, entre otros, el autor expone también los cambios que han trastocado y desplazado la significación de algunos de los conceptos fundamentales implicados en el tema propuesto de la jornada: la noción de archivo, la investigación basada en el trabajo de campo, la práctica ética del investigador y de los sellos discográficos o, en suma, la propia definición de la etnomusicología. Por último, como consecuencia de estos profundos cambios teóricos, se detallan varios proyectos de repatriación de colecciones de soportes sonoros conservados en fonotecas y bibliotecas, y, seguidamente, se describe la consolidación de una nueva actitud ante la curación de colecciones de grabaciones etnomusicológicas.

Ignacio Miró-Charbonnier es el encargado del cuarto capítulo del libro, centrado en los principios éticos implicados en la difusión de fonogramas por parte de las instituciones de la memoria. Después de examinar las definiciones varias que se han ofrecido de los «pueblos indígenas» y de las ciencias antropológicas responsables en la generación y divulgación de las grabaciones de campo, estudia exhaustivamente los «códigos éticos» existentes. Este corpus ético esencial, como lo denomina el autor, no deja de ser una fuente de referencia para todos los profesionales implicados en el patrimonio sonoro etnomusicológico. En consecuencia, el texto propone, mediante la presentación de varios ejemplos, tomarse en serio la relación entre la ética y la difusión del patrimonio sonoro.

José Manuel Sánchez Marín[5] enumera los escollos que podemos encontrar cuando se trata de proteger, por medio del derecho de autor, las manifestaciones de la música tradicional. Asimismo, el autor describe el modelo normativo que sitúa la música tradicional ante el concepto de dominio público y cómo queda establecido este en la LPI y en la Directiva de Derechos de Autor de 2019. Creemos, además, que la explicación desde el derecho de expresiones como «obras huérfanas», «reutilización de la información del sector público» y la descripción

[4] José Luis Maire es musicólogo, profesor en el Centro Superior Katarina Gurska y bibliotecario de música en la Biblioteca/Centro de Apoyo a la Investigación de la Fundación Juan March.

[5] José Manuel Sánchez Marín es músico, formador en propiedad intelectual y abogado.

de las directivas implicadas serán de no poca utilidad para los profesionales de la documentación musical (como nos consta que lo fue para todos los que asistimos a la jornada).

Finalmente, los editores de esta publicación querrían agradecer especialmente a Isabel Moyano Andrés, subdirectora general del Libro de la Comunidad de Madrid; a María Eulalia Iglesias Matas, directora de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina; a María Teresa Sánchez Avendaño, subdirectora de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina; y a Beatriz Belinda Yúfera, jefa de la Sección de Materiales Especiales de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina, por la cesión del espacio del salón de la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina para la celebración de la jornada el día 8 de noviembre de 2018 y toda la organización que dicho acto conllevó. A la Junta de AEDOM, por confiar en este proyecto y proponer su publicación; en especial, a María Teresa Delgado Sánchez, presidenta de la Junta Directiva de AEDOM; a Gorka Rubiales Zabarte, vicepresidente; a Antonio Moreno Ortega, secretario; y a Beatriz Belinda Yúfera Rodríguez, tesorera. Por último y no menos importante, a todos los miembros de la Comisión de Registros Sonoros, por el apoyo a este proyecto de trabajo y por animarnos en todo momento a su publicación.

La gestión y el uso de los fonogramas en las instituciones de patrimonio cultural. Nuevos horizontes en la difusión de las colecciones sonoras

Luis Fernando Ramos Simón
Ignacio Miró-Charbonnier

1. Introducción: las grabaciones sonoras y los fonogramas

En este artículo se aborda el concepto de grabación sonora o fonograma como parte integrante de las colecciones de las instituciones de patrimonio. Aparecidos en la segunda mitad del siglo XIX, esos fonogramas tienen en la actualidad un gran valor económico, cultural, científico y social. Este interés suscita problemas de gran complejidad referidos a las distintas actividades de gestión que puede realizar la institución poseedora de tales fondos sonoros. La creación de los fonogramas supone que el productor debe contar con los medios necesarios para su difusión: conseguir de los autores los derechos de las obras, contratar intérpretes o ejecutantes y disponer de los medios humanos y materiales necesarios para registrar el sonido (estudios de grabación, ingenieros de sonido, etcétera). La actividad del productor comporta el ejercicio de unos derechos exclusivos sobre dichos fonogramas durante el tiempo previsto en la ley. Asimismo, muchas de estas instituciones culturales aúnan a la tenencia de los fonogramas la condición de ser titulares de los mismos. En este sentido, el estudio pone de relieve la importancia de que las instituciones se doten de una política adecuada a la hora de gestionar las colecciones. Es importante determinar qué parte del material depositado en la institución cultural se puede difundir libremente o, por el contrario, solo es accesible a distintos niveles. En cualquier caso, tanto el personal de la institución como sus usuarios deben conocer el marco de actuación.

En el mundo del sonido, es frecuente que el término *grabación* conlleve dos ideas asociadas: por un lado, la que se refiere a alguno de los diversos procesos

mediante los cuales se consigue registrar, fijar, en determinado soporte, un acontecimiento sonoro que tiene lugar en el tiempo; y, por otro lado, la idea de un producto o documento que habrá resultado de esos procesos de fijación, un documento que deberá permitir una o más producciones posteriores, o reproducciones, del acontecimiento mencionado. En consecuencia, grabación sonora y documento sonoro serían términos equivalentes.

Sin embargo, si entendemos que un documento sonoro es todo objeto susceptible de producir sonidos fijados en él con antelación, resulta discutible la afirmación de que todo documento sonoro encierra sonidos que han tenido lugar previamente. Por el contrario, cabe pensar en documentos creados de tal manera que, sin necesidad de un acontecimiento sonoro previo, preexistente, también puedan producir realidades sonoras, en este caso, nunca antes escuchadas.

Conviene tener presente lo anterior, pues de lo contrario estaríamos siendo demasiado restrictivos a la hora de delimitar los tipos de documento que van a ser objeto de nuestras reflexiones; dejaríamos fuera de la categoría que nos concierne a determinados materiales documentales que tienen todo el derecho a ser incluidos en ella.

A título de ejemplo, señalaremos el caso de los rollos de pianola dedicados a registrar músicas imposibles de ejecutar por un pianista humano; o el de programas de ordenador consistentes en instrucciones que han podido ser generadas por cálculos matemáticos (y no por una grabación de realidades sonantes), aunque realizadas con el propósito de que sean traducibles en sonido.

Hechas estas advertencias, simplifiquemos: al referirnos aquí a grabaciones sonoras, estaremos aludiendo a todas las variantes de registros de sonido efectuados mediante cualquier procedimiento y con independencia de su contenido. Este puede ser tanto una obra producto de la actividad humana, ya se trate de un acto creativo o el fruto de hechos cotidianos, como cualquier sonido de la naturaleza y de los animales. Con el mismo sentido utilizamos el término *fonograma*, aunque se encuentre más asentado en el campo jurídico y comercial que en el de los profesionales dedicados a la salvaguardia de documentos sonoros.

Gran número de instituciones documentales y culturales (bibliotecas, archivos, fonotecas, museos, etcétera) poseen un importante acervo de fonogramas. Estas grabaciones fueron fijadas desde la segunda mitad del siglo XIX, momento en

que el desarrollo de las tecnologías comenzó a hacer posible la realización de registros sonoros; registros que han ido convirtiéndose en documentos de gran valor, tanto para las más variadas investigaciones y desarrollos como para el espectáculo y las más diversas aplicaciones de la industria y el comercio.

Las posibilidades de fijación y comunicación de las obras por parte de la industria fonográfica, el cine y la radio produjeron una revolución radical en su difusión. En ese proceso, los artistas, intérpretes y ejecutantes desempeñaron un papel fundamental, pues la fijación de su trabajo en forma de fonogramas lo convirtió, al menos aparentemente, en algo duradero y utilizable indefinidamente, y produjo grandes cambios en el ámbito del espectáculo y de la cultura en general.

En la actualidad, estos fondos sonoros adquieren un valor económico y cultural incalculable y, al tiempo, suscitan las más variadas controversias relacionadas con su gestión y difusión, así como por la propiedad material o los derechos de propiedad intelectual de los mismos en su más amplia expresión (autores, intérpretes, titulares, acceso a los soportes, productores, etcétera).

En esta evolución de los fonogramas han tenido una gran influencia las nuevas mentalidades que han aparecido en relación con el consumo y los modelos de negocio; mentalidades que son consecuencia, a su vez, del cambio tecnológico que ha permitido hacer accesibles las grabaciones en el ciberespacio: el intercambio de archivos ha convertido los fonogramas en un bien de uso público[1].

Las investigadoras Molly Torsen y Jane Anderson[2] explican con un ejemplo muy ilustrativo la complejidad e interés que este tipo de fondos presenta para las instituciones del patrimonio. Lo resumiremos así: en 1963 un matrimonio de investigadores viajó al centro de la Tierra de Arnhem, al norte de Australia. Durante su trabajo de campo, grabaron varias ceremonias; entre ellas, una muy significativa llamada *djalambu* [tronco hueco], una ceremonia ritual de duelo que simboliza el momento en el que el cuerpo penetra en ese tronco hueco. En la grabación aparecía el líder de la comunidad, Djäwa. En 1997, Joe, un hijo de este líder, compuso una canción que hablaba de sus antepasados y montó un videoclip

[1] Fabián Arango, «El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica», *Dixit* 24 (enero-febrero 2016).
[2] Molly Torsen y Jane Anderson, *La propiedad intelectual y la salvaguardia de las culturas tradicionales* (Ginebra: OMPI, 2010), 9.

intercalando en una filmación actual del *djalambu* imágenes de su padre extraídas de la grabación de 1963, para lo cual acudió al Australian Aboriginal Institute en Camberra. Gracias a esta doble aproximación, pudo comparar el ayer y hoy de la ceremonia estudiada.

Pero ese videoclip seguramente infringió los derechos de autor de la pareja que grabó la ceremonia de 1963: incorporar, sin su permiso, fragmentos del material protegido constituiría una vulneración de derechos. Las autoras se preguntan: ¿Podría haberse justificado el uso acogiéndose a una «excepción» de la ley? Probablemente no, porque las excepciones no avalan el uso comercial del videoclip, pese a sus matices culturales. Y más adelante se cuestionan las autoras: ¿A quién debe corresponder tomar las decisiones sobre las filmaciones y grabaciones? ¿A los investigadores, a la comunidad, al archivo? En este caso, es la esposa del investigador original quien ha tomado las decisiones con mano de hierro, de un modo que las autoras consideran muy injusto para la comunidad indígena que fue objeto de las grabaciones y que plantea muchas dificultades a las instituciones custodias.

Todo ello suscita problemas de gran complejidad referidos a las distintas actividades de gestión que puede realizar la institución poseedora de los fondos sonoros, aunque en este caso predominen las obras audiovisuales. Baste con decir que la plena titularidad de la institución sobre una grabación sonora dependerá de las características de esta, de aspectos tales como la antigüedad o el tipo de contenido (si constituye una creación o no, etcétera). A todo ello habrá que añadir las actividades ligadas a la digitalización de esos fondos, que plantean cuestiones como: ¿qué derechos corresponden a la institución y cuáles a los titulares, propietarios, artistas…? Por no mentar cómo proteger o difundir adecuadamente determinadas manifestaciones culturales que están ligadas al folclore de los pueblos recogidas en las grabaciones, como instrumentos, canciones, recitativos, etcétera.

En esta introducción que acabamos de presentar, se ha querido esbozar una visión de conjunto de las dificultades a las que se enfrenta cualquier institución dedicada a la custodia y difusión de tales materiales sonoros que son parte esencial de nuestro patrimonio cultural. Los apartados siguientes estarán destinados a facilitar los movimientos del lector dentro de este complejo panorama.

Para adentrarnos en la gestión y en los problemas que plantean los fonogramas depositados en instituciones culturales, analizaremos la cuestión en los siguientes apartados:

– Características de los fonogramas.
– Derechos de la institución depositaria sobre los fonogramas.
– Derechos de los productores de fonogramas.

2. Características de los fonogramas

2.1. Orígenes y definición de la terminología

La fonografía, hoy un término casi en desuso, designaba a comienzos del siglo xx el estudio de los textos impresionados con el fonógrafo y que servían de apoyo para la fonética y la dialectología, tal como recoge la *Enciclopedia Espasa*[3]. El fonograma era, en rigor, la placa producida por el fonógrafo y donde se grababa y se hacía posible la reproducción del sonido «inscrito». Por su parte, el fonógrafo se definía en aquella época como una máquina parlante auxiliar en el estudio y aprendizaje de las lenguas extranjeras, de gran importancia como apoyo a los libros de texto.

El fonógrafo fue inventado por Thomas Alva Edison en la década de 1870, y por lo general se ha considerado el primer dispositivo ideado para grabar y reproducir sonidos; de ahí que en el ámbito profesional y jurídico se haya adoptado el término *fonograma* para designar a las grabaciones sonoras. Sin embargo, investigaciones recientes han demostrado que, en la búsqueda de aparatos capaces de fijar sonidos producidos, al menos uno de los precursores de Edison tuvo éxito: el francés Édouard-Léon Scott de Martinville. Desde una fecha tan temprana como 1857, e incluso antes, este inventor habría encontrado la manera de obtener grabaciones sonoras, si bien no de reproducirlas[4]. A pesar de la gran fragilidad de los soportes utilizados, hace pocos años ha sido posible recuperar, mediante tecnologías ópticas, el sonido original de algunas grabaciones que, se estima, fueron realizadas en 1860[5].

---

[3] *Enciclopedia Espasa*, 1.ª ed. s.v. «fonograma».

[4] George Brock-Nannestad y Jean-Marc Fontaine, «Early Use of the Scott-Koenig Phonautograph for Documenting Performance», *The Journal of the Acoustical Society of America* 123, n.º 5 (2008), 3802; y George Brock-Nannestad, «Against All Odds: Commercial Sound Recording and Reproduction in Analog Times», *Acoustics Today* 12, n.º 3 (otoño 2016), 12-20.

[5] Perla Oliva Rodríguez Reséndiz, *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011), 50. Ver también https://www.usnews.com/science/articles/2009/06/01/earliest-known-sound-recordings-revealed; y https://www.npr.org/templates/transcript/transcript.php?storyId=89380697 (consultado en septiembre de 2019).

Como es lógico, en su evolución el término *fonograma* se ha ido adaptando hasta abarcar hoy en día todo tipo de grabación sonora que permita su reproducción posterior. Las casas discográficas internacionales han acuñado el término moderno para proteger de la piratería a esa industria, tal como recuerda José Miguel Rodríguez Tapia[6]. A nivel internacional, la International Federation of the Phonographic Industry (IFPI) es la organización que representa los intereses de la industria de la grabación en el mundo; mientras que la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) es la organización profesional con fines de preservación de esos materiales.

Hasta tal punto se prescinde de la palabra *fonograma* que, al realizar con ese término un conjunto de búsquedas en la base de datos del Mapa de Patrimonio Musical de España[7], no se recuperó ningún registro, frente a los dieciocho que sí se recuperaron utilizando el término *grabaciones*[8]. María Jesús López Lorenzo y María Teresa Delgado Sánchez[9], reconocidas especialistas en el estudio del patrimonio sonoro, utilizan con profusión en sus estudios las expresiones «grabaciones sonoras» o «registros sonoros». Por su parte, Rosa Ariza[10] utiliza «soportes sonoros» en lugar de «fonogramas», aunque este término sí tiene alguna presencia en el ámbito del patrimonio musical[11]. En el presente trabajo emplearemos indistintamente las citadas expresiones.

2.2. Características y participantes

Desde el punto de vista legal (art. 114 de la Ley de Propiedad Intelectual [LPI]), un fonograma es toda fijación exclusivamente sonora de la ejecución de una obra o de otros sonidos. En un sentido casi idéntico se define en el Tratado sobre Interpreta-

[6] José Miguel Rodríguez Tapia, «Derechos de los productores de fonogramas», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, ed. José Miguel Rodríguez Tapia (Madrid: Thomson Civitas, 2007), 645.

[7] http://cdmyd.mcu.es/mapatrimoniomusical/ (consultado en septiembre de 2019).

[8] Ignacio Miró-Charbonnier, *Propuestas de gestión del patrimonio sonoro español en soporte no digital: localización, preservación, análisis, acceso y difusión* (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2019), 323.

[9] María Jesús López Lorenzo y María Teresa Delgado Sánchez, «La colección de música (partituras y grabaciones sonoras) de la Biblioteca Nacional de España: digitalización y reutilización», *Revista de Humanidades Digitales* 3 (2019), 6-22.

[10] Rosa Ariza, «Los registros sonoros: un ejemplo de supervivencia». *Patrimonio cultural de España* 10 (2015), 111-120.

[11] Miguel Ángel Sánchez Domínguez, «La iconografía gráfica en los fonogramas musicales españoles», *Patrimonio Cultural de España* 10 (2015), 121-135.

ción o Ejecución y Fonogramas (TIEF), ratificado por España, aunque excluye que cualquier soporte audiovisual pueda considerarse un fonograma[12]. La definición exige que se trate exclusivamente de un registro sonoro incorporado a un soporte, circunstancia que permite que la ley lo considere objeto de protección intelectual. En cuanto al tipo de soporte, precisan estos autores, el único requisito es que «permita la comunicación y obtención de copias del mismo» (estos soportes han evolucionado a la par que la tecnología: una cinta de casete, discos de vinilo, un CD, un disco duro, un servidor, etcétera).

La creación del fonograma exige la participación de una persona o empresa, denominada «productor de fonogramas». Tal actividad se halla protegida por la ley como un derecho conexo a la propiedad intelectual. La LPI (art. 115) define esta figura como la persona (natural o jurídica) bajo cuya iniciativa y responsabilidad se realiza por primera vez la fijación. Si la operación se efectúa en una empresa, el productor es el empresario. Jacobo Souviron e Indalecio Bezos señalan[13] que el productor debe disponer de los medios necesarios para la producción del fonograma: conseguir («adquirir») de los autores los derechos de las obras, contratar intérpretes o ejecutantes, y disponer de los medios humanos y materiales necesarios para registrar el sonido (estudios de grabación, ingenieros de sonido, etcétera).

En un entorno de investigación y conservación de estos materiales, parece pertinente plantear la cuestión de quién es el productor: si el investigador –conservador o becario– que asume la iniciativa de la grabación sonora, o bien la propia institución. Raquel de Román defiende claramente que «recaería sobre el profesorado o alumnado que hubiera obtenido la primera fijación de sonidos en cada caso, siendo ellos los responsables»[14].

Esta afirmación es muy discutible, al menos en el caso de producciones de cierta envergadura que hubieran de contar con la participación de artistas, ejecutantes o personal especializado, lo que hace necesaria la intervención de personal contratado por la universidad o la fonoteca.

---

[12] Jacobo Souviron e Indalecio Bezos, «Fonograma», en *Diccionario jurídico de la cultura*, dir. Margarita Fuenteseca (Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Sección Cultura, 2014).
[13] Ibid.
[14] Raquel de Román Pérez, *Guía de la propiedad intelectual en el ámbito universitario* (Granada: Comares, 2017), 28.

Igualmente sería cuestionable si, por ejemplo, esas tareas se encuadran en el marco de relaciones contratadas con una universidad; claramente pertenecerán a esta institución los derechos de explotación que corresponden al productor de fonogramas, al aplicar la presunción legal prevista en el art. 51.2 LPI, en virtud de la relación laboral entre las partes, o la más específica contemplada en el art. 110 LPI. En estos casos en los que la interpretación o ejecución se hace mediante contrato de trabajo o arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el productor adquiere los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública. No obstante, si con posterioridad el fonograma se explota con fines comerciales, los artistas e intérpretes tendrán derecho a remuneración equitativa a través de las entidades de gestión.

2.3. Derechos sobre los fonogramas

La ley otorga al productor derechos exclusivos sobre el fonograma producido, de forma paralela a los derechos que adquiere el autor sobre su creación original; ambos derechos son compatibles e independientes entre sí (art. 3.3.º LPI). Lo mismo puede decirse de la relación entre los derechos del productor de fonogramas y los que puedan corresponder a los artistas intérpretes y ejecutantes, cada uno con los derechos que se derivan de su participación en la obra.

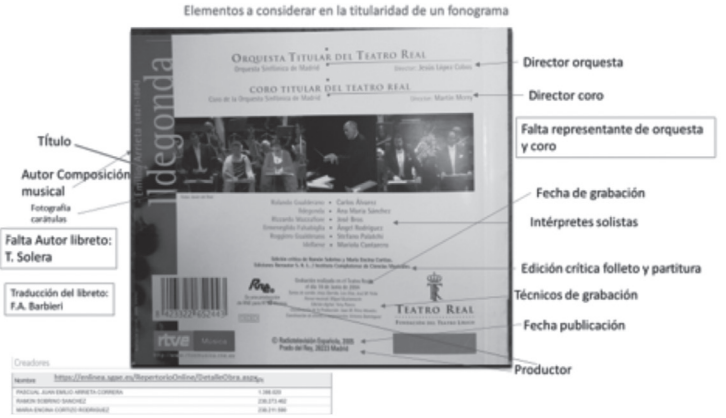

Imagen 1. Elementos a considerar en la titularidad de un fonograma

En lo anterior, juega un papel determinante el contrato de cesión de derechos que se haya establecido entre el productor y los demás titulares de derechos; en su defecto, operarán las presunciones legales. En particular, el art. 108.2 LPI establece la presunción de que el artista ha transferido su derecho sobre las fijaciones de sus actuaciones mediante la puesta a disposición del público.

La imagen 1 muestra los distintos elementos y personas que intervienen en la creación de un fonograma. La información aquí detallada describe la participación de distintos titulares de derechos cuyas aportaciones controla el productor del fonograma. Tampoco aparece en la figura el papel de las entidades de gestión de derechos, que podrían ser varias.

El productor será el titular originario de los derechos sobre el fonograma cuando este no contenga una obra protegida con derechos de propiedad intelectual, o bien esta haya entrado en el dominio público por la extinción del periodo de protección de los distintos derechos sobre la obra. La mayoría de las veces será cesionario de estos derechos por vía contractual.

2.4. Divulgación, publicación, comunicación

Los derechos del productor del fonograma se extinguen tarde o temprano; por lo general será a los cincuenta años de realizada la grabación, salvo que se produzca una de las dos circunstancias siguientes:

a) Que el fonograma sea «publicado» en ese periodo; la protección se amplía entonces hasta los setenta años de la publicación lícita.
b) Que no sea publicado en ese periodo, pero sea «comunicado» al público; también aquí los derechos expirarán a los setenta años, aunque contados desde la primera comunicación lícita al público. «Solo si no hubiera publicación lícita durante ese periodo, entonces, se aplicaría el criterio del momento de la comunicación lícita del fonograma»[15]. Como es lógico, si se produce primero la comunicación, habrá que esperar a saber si se da la publicación para el cómputo de los plazos.

[15] Rodríguez Tapia, «Derechos de los productores de fonogramas», 666.

Es interesante aclarar la distinción que hace la LPI entre divulgación y publicación. Divulgación es toda expresión de la obra que la haga accesible al público por primera vez, en cualquier forma, con el consentimiento del autor. Publicación es «la divulgación que se realice mediante la puesta a disposición del público de un número de ejemplares de la obra que satisfaga razonablemente sus necesidades de acuerdo con la naturaleza y finalidad de la misma», según señala el art. 4 LPI en su segunda parte, cuyo enunciado es muy similar al art. 3.3 del Convenio de Berna. Asimismo, este artículo del convenio señala, en su segunda parte, que no constituyen publicación «la representación de una obra dramática […], la ejecución de una obra musical, la recitación pública de una obra literaria, la transmisión o la radiodifusión de una obra literaria o artística […]».

La falta de acuerdo en cuanto a la extensión de los términos *publicación* y *comunicación*, habida en los debates sobre la revisión de los convenios internacionales, ha llevado a que la legislación española se haya visto modificada en los últimos años para sustituir el término *divulgación* –que daría cabida a ambos términos– por otra redacción que habla separadamente de publicación y comunicación (art. 119 LPI).

2.5. El problema de las apropiaciones indebidas de los fonogramas «tradicionales»

Las apropiaciones indebidas de los derechos sobre los fonogramas y sobre su misma autoría son muy frecuentes. Citaremos dos ejemplos, ambos enmarcados en el contexto de los fonogramas tradicionales, en donde parece que la antigüedad del sonido o de su grabación genera confusión sobre los derechos, lo que favorece su apropiación indebida.

El «caso Deep Forest» combina música étnica de varios continentes[16]. La música fue grabada por un etnomusicólogo en 1969, y en 1973 fue «versionada» en un LP como parte de una colección de la Unesco. Una de las canciones, denominada *Rorogwela*, fue utilizada en 1992 por el conjunto Deep Forest como muestra vocal (sample) para su tema *Sweet Lullaby*; llegó a ser un éxito mundial, pero a la vez recibieron muchas críticas por ese acto de «pillaje» perpetrado por músicos occidentales.

[16] Torsen y Anderson, *La propiedad intelectual*, 20. Ejemplo sonoro: https://www.youtube.com/watch?v=ATmBOnMJJkE (consultado en septiembre de 2019).

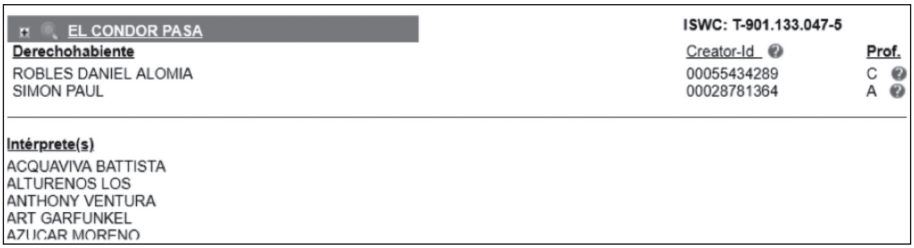

Imagen 2. Los derechos sobre música y letra de *El cóndor pasa*, consignados en la base de datos ISWC

Otro ejemplo en el ámbito latino, pero –como se verá– en sentido inverso, es el de *El cóndor pasa*[17], tema presentado habitualmente como música tradicional andina, pero que en realidad es un título perteneciente a una productora multinacional «occidental». Las autoridades del Patrimonio Cultural del Perú[18] explican la verdadera historia de esta canción. Su autor es Daniel Alomía Robles, y se trata de una pieza instrumental de una zarzuela dramática estrenada en 1913. Fue divulgada de manera independiente del resto de la zarzuela por un grupo llamado Los Incas, a quienes en Francia se la escuchó Paul Simon; le dijeron que era una melodía popular, y él decidió ponerle letra y difundirla bajo esa forma, con gran éxito. Esto dio lugar a un pleito que resolvió repartir los derechos por mitad entre Paul Simon y los herederos del autor, según confirma la imagen 2.

3. Derechos de la institución depositaria sobre los fonogramas

3.1. Las instituciones de patrimonio cultural como productoras de fonogramas

Según la nueva directiva sobre derechos de autor en internet[19], una «institución de patrimonio cultural» es «una biblioteca o un museo accesible al público, un

[17] Ejemplo sonoro: https://youtu.be/8kQZHYbZkLs?list=RD8kQZHYbZkLs (consultado en septiembre de 2019).
[18] https://youtu.be/rYnT9TEunLE (consultado en septiembre de 2019).
[19] Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. DOUE, 17/05/2019, https://www.boe.es/doue/2019/130/L00092-00125.pdf (consultado en septiembre de 2019).

archivo o una institución responsable del patrimonio cinematográfico o sonoro». Es decir, las instituciones de todos esos tipos que sean depositarias o titulares de algún derecho sobre los fonogramas pueden acogerse a los derechos que esta nueva directiva les reconoce.

Este enfoque de la nueva directiva ampliará de forma sustancial la capacidad de gestión y disposición de los fondos respecto a la directiva de obras huérfanas[20], que solo contemplaba ciertos usos sobre las obras huérfanas depositadas en sus colecciones. Al final y al cabo, la orfandad sitúa a estas obras, por definición, fuera de circuito comercial y, por tanto, son susceptibles de ser incluidas en la directiva de 2019.

Como veíamos más arriba, estas instituciones de patrimonio cultural –en su función de conservación y difusión– pueden desplegar muy a menudo las funciones de productores de fonogramas. Por esa razón, debemos explicar los derechos de los que disponen los productores de fonogramas y, a partir de ahí, delimitar cuáles serán los derechos de las instituciones sobre los fonogramas realizados bajo su iniciativa.

4. Los productores de fonogramas

4.1. Funciones de los productores de fonogramas

El productor es un operador, por lo general mercantil, interpuesto entre el autor y el consumidor. La ley le otorga derechos de propiedad sobre la producción de fonogramas (derechos conexos), no de autor, tanto si se trata de obras protegidas por derechos de autor como si no es así.

El productor se encarga de financiar, fabricar y comercializar los originales y a cambio la ley le otorga los derechos de explotación sobre la obra. Estos derechos –denotados por el símbolo (P), que indica la titularidad del productor– recaen sobre la grabación original, es decir, el fonograma. El productor ha de asumir la iniciativa y la responsabilidad en la producción del fonograma, tarea en la que

[20] Directiva 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas, https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2012-82001 (consultado en noviembre de 2020).

muchas veces debe contar con una inversión sustancial tanto para conseguir el consentimiento de los autores como de los intérpretes y ejecutantes, además de llevar a cabo la labor de distribución para poner el fonograma al alcance del público (ver imagen 1).

Por un lado, ha de obtener los derechos de explotación de los artistas e intérpretes[21] respecto de sus interpretaciones y ejecuciones mediante un contrato de producción (arts. 108.2 y 110). Normalmente, en virtud de este contrato, el artista cede en bloque esos derechos[22]. Es decir, en esa modalidad de explotación, los productores realizan actos de reproducción y distribución de ejemplares y no de comunicación pública, salvo en su modalidad de puesta a disposición del público de forma interactiva; de ahí la presunción del art. 108.2 por la que el artista cede su derecho de puesta a disposición del público.

Por otro lado, la autorización del autor para incorporar su obra a la producción fonográfica se suele realizar mediante una licencia no exclusiva concedida por la entidad de gestión que corresponda.

4.2. Derechos exclusivos de los productores

La ley le otorga los siguientes cuatro derechos exclusivos sobre el fonograma:

1. Derecho de reproducción: faculta para obtener fijaciones y copias, para autorizar la digitalización o la sincronización con un soporte audiovisual y para transferir, ceder o conceder licencias contractuales. Por tanto, este derecho de reproducción recae sobre el fonograma en un soporte que permite su comunicación y la obtención de copias.
2. Derecho de comunicación pública: el art. 20.2 de la LPI establece que son actos de comunicación pública, especialmente: «a) [...] las ejecuciones públicas de las obras [...] musicales mediante cualquier medio o procedimiento» y «g) la

[21] Nazareth Pérez de Castro «Los derechos de propiedad intelectual de los productores», *Manual de propiedad intelectual*, ed. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano (Valencia: Tirant lo Blanc, 2017), 171.
[22] Rafael Sánchez Aristi, «Artículos 105-112», en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual: Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de la Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*, ed. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano, 3.ª ed. (Madrid: Tecnos, 2007), 1475.

emisión o transmisión, en lugar accesible al público, mediante cualquier instrumento idóneo, de la obra radiodifundida» (por ejemplo, la ejecución pública de música en un local a través de un CD o de una emisión de radio). Por su parte, al productor de fonogramas la ley le atribuye (art. 116 LPI) el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus fonogramas y de las reproducciones de estos mediante su puesta a disposición, de acuerdo con el artículo 20.2.i, es decir, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija[23]. Asimismo, el productor tiene el derecho de remuneración a través de las entidades de gestión cuando el fonograma publicado con fines comerciales se utilice para cualquier forma de comunicación pública (discotecas, bares). Del mismo modo, el artista obtiene, por la comunicación pública de las fijaciones de sus actuaciones en un fonograma, «el derecho a una remuneración equitativa a compartir con los productores»[24].

3. Derecho de distribución: faculta para autorizar la distribución de los fonogramas y sus copias (venta, alquiler y préstamo), incluida su importación y exportación. En el caso de la venta de fonogramas, el derecho se agota con la primera transmisión dentro de la Unión Europea. Esta modalidad de explotación abarca también el derecho a recibir una remuneración equitativa por el alquiler de los fonogramas (art. 19.3 LPI), así como un canon por el préstamo público, acorde con la legislación específica en vigor (art. 37.2 LPI).
4. Derecho al canon por copia privada (art. 25 LPI, irrenunciable para los autores y los artistas intérpretes o ejecutantes). Como es lógico, la percepción del canon por los titulares implica el derecho de los usuarios a realizar tales usos de las obras. Lo mismo cabe predicar del préstamo bibliotecario. Si los titulares de las obras reciben una contraprestación tanto en el caso de la copia privada como en el préstamo bibliotecario, los usuarios pueden disfrutar de ambas excepciones, aunque estén sujetos a unas condiciones estrictas. En particular, en el caso de la copia privada, el uso debe ser privado y haber sido adquirido el fonograma a partir de una fuente lícita, sin que ese fonograma pueda ser objeto de una utilización colectiva ni lucrativa.

Estos derechos exclusivos de los productores de fonogramas pueden ser transferidos, cedidos o ser objeto de licencias. Los derechos son independientes tanto

[23] Esa es la comunicación pública interactiva que utilizan plataformas como Spotify o iTunes.
[24] Sánchez Aristi, «Artículos 105-112», 1465.

respecto del de los autores como del de los intérpretes y ejecutantes; ninguno de esos tres tipos de profesionales participantes podrá utilizar el fonograma sin el consentimiento del productor.

Si bien las instituciones culturales depositarias de una colección de fonogramas suelen limitarse a realizar actos de conservación, no resultará extraño que esos fonogramas puedan adquirir notoriedad, e incluso interés económico. Ello puede deberse a diversas razones, ya sean estrictamente culturales o turísticas, por alguna conmemoración de una efeméride o por cualquier motivo que sea actualidad en los medios y redes sociales. En tales circunstancias, la institución depositaria debe conocer bien las características de su colección, en orden a una difusión adecuada que rinda los resultados que esa institución busca en su estrategia de gestión.

Conclusiones

Este análisis de las colecciones de grabaciones sonoras, así como de los problemas y dificultades que plantea la gestión del uso de esas colecciones, subraya la importancia de que las instituciones se doten de una política adecuada a la hora de gestionar la propiedad intelectual que poseen. Si la conservación es un aspecto esencial, no parece menos importante que los centros cuenten con unas reglas claras, tanto en la realización y aceptación de las grabaciones como en su posterior difusión. Si a través de las instituciones no podemos mostrar a la sociedad el fruto de nuestro trabajo en las colecciones, difícilmente se verá reconocida la labor realizada.

Diseñar una política de derechos de autor en relación con las colecciones, y en particular con su digitalización, es poner en valor la colección en el propio centro o institución. Es importante determinar qué parte del material depositado en la institución cultural se puede difundir libremente o, por el contrario, solo es accesible de forma parcial. En cualquier caso, tanto el personal de la institución como sus usuarios deben conocer el marco de actuación.

En el caso de las obras consideradas «expresiones culturales tradicionales» (habitualmente denotadas mediante las siglas ECT), las instituciones deben recabar la opinión y el consenso de las comunidades implicadas. En especial, cuando esas comunidades son el objeto de la grabación, es decir, cuando no son ni titulares ni autores o productores del fonograma.

Por último, tal como hacen algunas instituciones (es el caso, por ejemplo, de la British Library), es recomendable realizar una declaración de principios sobre la digitalización, de modo que, además de clara, no resulte ofensiva en ninguno de sus aspectos.

Bibliografía

- Arango, Fabián. «El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica». *Dixit* 24 (enero-febrero 2016).
- Ariza, Rosa. «Los registros sonoros: un ejemplo de supervivencia». *Patrimonio cultural de España* 10 (2015), 111-120.
- Brock-Nannestad, George. «Against All Odds: Commercial Sound Recording and Reproduction in Analog Times». *Acoustics Today* 12, n.º 3 (otoño 2016), 12-20. https://acousticstoday.org/wp-content/uploads/2018/08/Against-All-Odds-Commercial-Sound-Recording-and-Reproduction-George-Brock-Nannestad-in-Analog-Times-.pdf. (consultado en septiembre de 2019).
- Brock-Nannestad, George y Jean-Marc Fontaine. «Early Use of the Scott-Koenig Phonautograph for Documenting Performance». *The Journal of the Acoustical Society of America* 123, n.º 5 (junio 2008). https://www.researchgate.net/publication/5323818_Early_use_of_the_Scott-Koenig_phonautograph_for_documenting_performance (consultado en septiembre de 2019).
- Comisión Europea. *The New Renaissance: Report of the «Comité des Sages»*: *Reflection Group on Bringing Europe's Cultural Heritage Online*. 2011. https://publications.europa.eu/en/publication-detail/-/publication/79a38a23-e7d9-4452-b9b0-1f84502e68c5 (consultado en septiembre de 2019).
- Díaz Ribera, Olga. *La explotación de los fonogramas en la era digital y la propiedad intelectual*. Tesis doctoral dirigida por Eduardo Serrano. Universidad Complutense de Madrid, 2015. https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=434184 (consultado en septiembre de 2019).
- Elster, Rina. *Gestión de la propiedad intelectual en los museos*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), 2013.
- IASA (International Association of Sound and Audiovisual Archives). *Sound Archives - A Guide to Their Establishment and Development*. 1983. https://www.iasa-web.org/sound-archives-establishment-and-development (consultado en septiembre de 2019).

- IASA Technical Committee. *Guidelines on the Production and Preservation of Digital Audio Objects*. Editado por Kevin Bradley. Auckland Park: International of Sound and Audiovisual, 2009. https://www.iasa-web.org/audio-preservation-tc04 (consultado en septiembre de 2019).
- Ley de Propiedad Intelectual (LPI). 1996-2019. 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. Última actualización 8 de julio de 2020. https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930 (consultado en noviembre de 2020).
- López Lorenzo, María Jesús y María Teresa Delgado Sánchez. «La colección de música (partituras y grabaciones sonoras) de la Biblioteca Nacional de España: digitalización y reutilización». *Revista de Humanidades Digitales* 3 (2019), 6-22. http://revistas.uned.es/index.php/RHD/index (consultado en septiembre de 2019).
- Miró-Charbonnier, Ignacio. *Propuestas de gestión del patrimonio sonoro español en soporte no digital: localización, preservación, análisis, acceso y difusión*. Tesis doctoral, dirigida por Luis Fernando Ramos Simón. Universidad Complutense de Madrid, 2019. https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=450033 (consultado en septiembre de 2019).
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). *Guía de la Convención de Roma y del Convenio Fonogramas*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), 1982.
- Parlamento Europeo. Directiva (UE) 2012/28/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 25 de octubre de 2012, sobre ciertos usos autorizados de las obras huérfanas. 2012. https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=DOUE-L-2012-82001 (consultado en noviembre de 2020).
- Parlamento Europeo. Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. DOUE, 17/05/2019. 2019. https://www.boe.es/doue/2019/130/L00092-00125.pdf (consultado en noviembre de 2020).
- Pérez de Castro, Nazareth. «Los derechos de propiedad intelectual de los productores». En *Manual de propiedad intelectual*. Editado por Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. 7.ª ed. Valencia: Tirant lo Blanc, 2017.
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. *Modelo de desarrollo de la Fonoteca Nacional de México*. Tesis doctoral, dirigida por Alfonso López Yepes. Universidad Complutense de Madrid, 2011.

- Rodríguez Tapia, José Miguel. «Derechos de los productores de fonogramas». En *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Editado por José Miguel Rodríguez Tapia, 645-667. Madrid: Thomson-Civitas, 2007.
- Román Pérez, Raquel de. *Guía de la propiedad intelectual en el ámbito universitario*. Granada: Comares, 2017.
- Sánchez Aristi, Rafael. «Artículos 105-112». En *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual: Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de la Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia*. Editado por Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. 3.ª ed. Madrid: Tecnos, 2007.
- Sánchez Domínguez, Miguel Ángel. «La iconografía gráfica en los fonogramas musicales españoles». *Patrimonio Cultural de España* 10 (2015), 121-135.
- Souviron, Jacobo e Indalecio Bezos. «Fonograma». En *Diccionario jurídico de la cultura*. Dirigido por Margarita Fuenteseca. Madrid: Real Academia de Jurisprudencia y Legislación. Sección Cultura, 2014. http://www.diccionario-juridico-cultura.com/ (consultado en septiembre de 2019).
- Torsen, Molly y Jane Anderson. *La propiedad intelectual y la salvaguardia de las culturas tradicionales*. Ginebra: OMPI, 2010.
- Unesco. Texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. 2003. https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n. (consultado en septiembre de 2019).
- Unesco. Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales. 2005. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000142919_spa (consultado en septiembre de 2019).
- Unesco. United Nations Declaration on the Rights of Indigenous Peoples. 2007. https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/declaracion-sobre-los-derechos-de-los-pueblos-indigenas.html (consultado en septiembre de 2019).
- WIPO. *Draft Provisions on Traditional Cultural Expressions/Folklore and Traditional Knowledge*. 2006. https://www.wipo.int/tk/en/igc/draft_provisions.html (consultado en septiembre de 2019).

Los archivos sonoros inéditos: problemas legales y éticos de su difusión

María Jesús López Lorenzo

1. Introducción

La gestión del acceso, uso y consulta de las grabaciones de campo y archivos sonoros inéditos plantea problemas a los museos, las bibliotecas y los archivos que los custodian desde el punto de vista tanto ético como legal, debido a que a estos documentos sonoros les afectan condiciones sociales, históricas, culturales, jurídicas y políticas. Conservadas en variados soportes, dichas grabaciones recogen la cultura musical, así como la literatura oral, las entrevistas, las oratorias, los cuentos, los estudios fonéticos, las tradiciones y las costumbres que etnomusicólogos, antropólogos, folcloristas, sociólogos e historiadores han grabado durante el ejercicio de su profesión. Este material de indudable interés es el germen de la formación de archivos sonoros o fonotecas, que cumplen funciones culturales, educativas y sociales gracias a la preservación y recuperación de la información que contienen. Tales documentos, que registran la cultura en todos los ámbitos y la memoria histórica y popular del último tercio del siglo XIX y de todo el siglo XX, representan el patrimonio inmaterial oral, y son un testimonio incomparable de las tradiciones, la música y otras manifestaciones sociales y culturales que han pasado de generación en generación a través de la memoria colectiva e individual. La divulgación de estos archivos sonoros inéditos por las instituciones que los custodian ha generado y genera problemas legales y éticos que deben resolverse antes de facilitar su consulta.

Los tres objetivos fundamentales de una fonoteca o archivo sonoro, según la Orden Ministerial, de 11 de junio de 1980[1], son:

1. Conservación del tesoro documental fonográfico, tanto musical como archivo de la palabra hablada, así como el registro del patrimonio lingüístico y folclórico.

[1] BOE de 21 de junio de 1980.

2. Promoción y divulgación de las obras de creación artística e intelectual expresadas a través de la grabación sonora.
3. Proyección cultural a través de las actividades diversas: audición de obras musicales o literarias, perfeccionamiento de idiomas, etcétera[2].

A lo que debe añadirse su relevancia en la construcción del orden social.

En este sentido, el Archivo Sonoro de la Biblioteca Nacional de España[3] es pionero y está a la cabeza de muchos países en la legislación de depósito legal, ya que desde el decreto de 13 de octubre de 1938 se determina por primera vez la entrega, por parte del productor fonográfico, de dos ejemplares de todas las «obras musicales y piezas de gramófono» con destino a la BNE y al Conservatorio de Música de Madrid. De esta forma, toda la producción comercial sonora, que constituye parte del patrimonio grabado, comienza a ser custodiado.

Sin embargo, ¿qué sucede con las grabaciones de campo o grabaciones sonoras inéditas que no siguen los cauces comerciales? La Unesco, la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) y la Federación Internacional de Archivos de Televisión (Fiat/IFTA), entre otras instituciones especializadas, han alertado del peligro de que gran parte de esta memoria intangible se pierda en las próximas décadas, sobre todo en América Latina, Asia y África, si no se emprenden acciones inmediatas para su salvaguarda y conservación. Por ello, es primordial que se lleven a cabo estudios que permitan conocer dónde se encuentran estos archivos, en qué formatos se hallan grabados, si están o no bien conservados, si son o no accesibles, si deben o no ser protegidos tanto por razones éticas como legales y si están digitalizados e, incluso, si son accesibles en la red.

El tiempo va en contra de estos materiales. Sin su recopilación, se perdería nuestro folclore (los cuentos de «viejo», las toponimias, las supersticiones, las enfermedades, sus curaciones, los timbres de los idiomas y de los dialectos, las grabaciones en los trabajos de campo, etcétera), ya que se trata de un material que solo se puede transmitir de forma oral de generación en generación y que forma parte de un acervo cultural no escrito, que va en el ADN de los pueblos.

[2] Concha González Díaz de Garayo y Sonsoles Vallina Menéndez, «Los fondos documentales de la fonoteca: naturaleza y tratamiento», en *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 57-72.

[3] A partir de ahora BNE.

Imagen 1. Cinta abierta de una grabación de campo en la BNE

Por este motivo, nunca una fonoteca o un archivo sonoro debe ser un eslabón más de la industria discográfica; ni debe nutrirse solamente de lo que el mercado le ofrece, sino que su función ha de ser didáctica, cultural y documental.

Parafraseando a la investigadora Fátima Miranda Recojo[4], debemos tener en cuenta que existe mucha más oferta de lo conocido, de lo que es habitual o de lo que el consumo promociona y la mayoría acepta de buen grado. Rastrear, rescatar aquello que se nos da a cuentagotas y recuperar esas grabaciones inéditas con el objetivo de preservarlas para la historia y, sobre todo, de mostrar a nuestras generaciones algo de gran interés –aunque menos fructífero y edulcorado de lo que los medios de comunicación nos ofrecen– debería ser el objetivo de todos los archivos sonoros y fonotecas. Reducir los documentos que conservan estas instituciones a aquellos que nos proporcionan los canales comerciales sería imperdonable.

[4] Fátima Miranda Regojo, «Los fondos documentales de la fonoteca: naturaleza y tratamiento», en *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 97-138.

En el Archivo Sonoro de la BNE, la mayor parte de su colección se constituye a partir de lo que se recibe por depósito legal, a lo que se suman las grabaciones propias y ajenas no comercializadas, tales como los ciclos de conciertos, el folclore, la música y las entrevistas que recogen, gracias al trabajo de campo, antropólogos, etnógrafos o etnomusicólogos en sus grabadoras. Una de sus misiones fundamentales es completar los fondos documentales comerciales con aquello que los productores o editores fonográficos no pueden ofrecer. Esos documentos inéditos –entrevistas, músicas y narraciones–, fruto de horas de trabajo de campo, que permiten reconstruir la cultura de los pueblos, son, por tanto, grabaciones únicas e irremplazables coleccionadas por antropólogos, lingüistas, etnomusicólogos, folcloristas y otros investigadores de todo el mundo.

2. Definición y naturaleza jurídica del fonograma

El término *fonograma*[5] alude de modo genérico a las grabaciones sonoras, tanto a los casetes, discos digitales o a cualquier otro medio donde, en resumen, se «grabe el sonido con posibilidad de reproducirlo»[6].

El fonograma está regulado y protegido en todo el mundo a través de las leyes de propiedad intelectual. El productor fonográfico, al igual que el director cinematográfico o el fotógrafo, se sirve de la creación literaria, la composición musical y la interpretación artística para crear la obra fonográfica.

La falta de reconocimiento del patrimonio intangible, que afecta a los documentos sonoros inéditos, ha provocado ausencias de políticas y legislaciones para su protección. La ley española de Patrimonio Histórico Español, de 29 de junio de 1985, dice en el capítulo 1, artículo 50.2: «Así mismo forman parte del Patrimonio Histórico Español y se les aplicará el régimen correspondiente al Patrimonio Bibliográfico los ejemplares producto de ediciones de películas cinematográficas, discos, fotografías, materiales audiovisuales u otros similares, cualquiera que sea su soporte material, de las que no consten al menos tres ejemplares en los servicios públicos, o uno en el caso de películas

[5] Carlos Grandes Renales, «Protección jurídica del fonograma», en *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas* (Madrid: Ministerio de Cultura, 1985), 39-44.
[6] Ibid., 39.

cinematográficas»[7]. En este sentido, en ningún caso se habla de productos inéditos, sino únicamente de productos editados. No obstante, en la presente legislatura se ha decidido acometer la reforma puntual de los textos normativos capitales referidos al patrimonio histórico, como son la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español y la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Una de las razones que ha conducido a esa modificación ha sido la adaptación y actualización de la normativa española a los nuevos documentos (en el más amplio sentido del término) que han aparecido como objeto de protección desde la aprobación de la ley de 1985.

Imagen 2. Depósito de grabaciones sonoras inéditas en la BNE

[7] https://www.boe.es/buscar/pdf/1985/BOE-A-1985-12534-consolidado.pdf (consultado en octubre de 2019).

Por otro lado, la mayoría de las legislaciones sobre propiedad intelectual no tienen en cuenta las expresiones creativas musicales tradicionales de gran parte de la humanidad. Las leyes de derecho de autor se desarrollaron en Europa a finales del siglo XIX, cuya terminología es adecuada a la época en que se promulgaron. En el caso de la legislación española de 1879, únicamente se mencionan obras dramáticas y dramático-musicales. Pero ya, en previsión de los desarrollos técnicos que en aquella fecha se intuían e incluso se conocían, el artículo 1 de la citada ley dice que «la propiedad intelectual comprende para los efectos de esta Ley las obras científicas, literarias o artísticas que pueden darse a la luz por cualquier medio». Con todo ello, se observa que las leyes de derecho de autor favorecen una producción intelectual y excluyen otras formas culturales creadas en poblaciones rurales. Además, no se centran únicamente en un tema de propiedad intelectual y derechos de autor, sino en una diferencia de tipo cultural o de intereses económicos, más relacionados con la justicia social que con los derechos de propiedad intelectual.

Las instituciones de numerosos países tratan de establecer un marco, tanto ético como legal, para cuidar los materiales etnográficos (conservarlos, protegerlos y difundirlos). Instituciones culturales como la BNE protegen, custodian y tutelan un rico patrimonio cultural, que a veces no se difunde por no tener unas condiciones legales específicas adecuadas. Existe un precario equilibrio en lo establecido por la legislación de propiedad intelectual entre la protección de los derechos otorgados a los creadores, los entrevistados que recitan y cantan y la protección de los intereses del público investigador y su derecho a disfrutar y usar estas grabaciones.

3. Los documentos sonoros de los archivos

Las colecciones que custodian los archivos sonoros, en relación con los derechos de autor, son distintas y requieren tratamiento distinto a este respecto:

- Documentos sonoros editados comercialmente con derechos de autor.
- Documentos sonoros históricos, ya de dominio público, que pueden usarse libremente, con la restricción de respetarse los derechos morales de los autores.
- Documentos sonoros inéditos que no se han publicado, entre los que se encuentran las obras huérfanas (de las que se desconoce el autor o autores).

En el caso de las grabaciones sonoras, a diferencia de las obras impresas, los titulares de los derechos son varios y diferentes.

4. Legislación y principios éticos ante la consulta de los documentos inéditos

El acceso a los contenidos sonoros se caracteriza por la tensión intelectual entre la propiedad intelectual y el dominio público. La falta de legislación específica al respecto pone en una situación complicada a las instituciones en las que se custodian estos materiales, principalmente por las siguientes cuestiones:

- Son materiales generados por un particular (un investigador, a veces financiado por alguna entidad como, por ejemplo, una universidad).
- En las grabaciones intervienen diversos actores que, de manera consentida y supuestamente informada, transmiten canciones, saberes e informaciones varias. Uno de los puntos esenciales de dichos materiales reside en el «consentimiento informado», un requisito que no depende de los bibliotecarios, sino de los investigadores que han realizado el trabajo de campo. El consentimiento informado de lo que trata, en definitiva, es de mantenerse alerta ante procedimientos de investigación poco rigurosos. El etnomusicólogo o etnógrafo debe esforzarse por establecer las relaciones con todas las personas o informantes y comunicarles las intenciones de su investigación del modo más claro y explícito posible.

En este sentido, recientemente, se encuestó a la comunidad de derechos de autor de la Asociación de Redes Europeana para obtener una mejor comprensión de los desafíos clave que enfrentan los profesionales en torno al derecho de autor e invitar a exponer posibles soluciones. Tal y como se expresa en el documento de Europeana de 2019, se desconoce si expresiones culturales tradicionales (cantos, narraciones orales, músicas, entrevistas y otras expresiones), que se registran a través de grabaciones sonoras, pertenecen al dominio público y si su reutilización podría dañar o bien ofender a las comunidades de las que proceden[8]. Esto es realmente importante cuando hablamos de grabaciones sonoras de pueblos originarios, porque, además de los derechos patrimoniales y morales, existe el derecho comunitario de proteger y resguardar el saber y la experiencia ancestral que resguardan tales comunidades. Por eso es importante estudiar estas grabaciones no solo desde el punto de vista legal, sino también ético.

[8] https://pro.europeana.eu/post/insights–from–the–europeana–copyright–community–survey (consultado en mayo de 2020).

Desde un contexto ético, se trata siempre de identificar a todas las personas que han intervenido en la creación del documento, valorando su responsabilidad, así como de no difundir aquellos materiales que puedan contener asuntos personales, delicados o sensibles que atenten contra el honor. El Instituto Madrileño de Antropología ha desarrollado unas directrices éticas que destacan en sus preámbulos lo que se considera el compromiso de la práctica antropológica[9]:

1. Se debe preservar la integridad ética del trabajo antropológico realizado.
2. Garantizar el bienestar, la seguridad y la protección de la población involucrada en el trabajo.
3. Informar a los participantes del trabajo del objetivo de la investigación con el fin de evitar cualquier trabajo encubierto.
4. Solicitar el ya mencionado consentimiento informado, que no tiene que ser necesariamente escrito y firmado; puede ser oral, muy común en el trabajo etnográfico.

Este tipo de materiales «sensibles», que se han recibido en los archivos sonoros de bibliotecas o fonotecas, han sido, o no, generados en contextos en los que se respetaban los principios éticos fundamentales. En el caso de que no fuera así, se debería plantear qué acceso se ha de conferirles; por ejemplo, esperar veinticinco años tras la muerte del investigador que los recopiló o cincuenta tras la producción del documento sonoro.

Con respecto a la legislación actual también nos surgen dudas: la mayoría de los documentos se generaron en un contexto en el que la posibilidad de una difusión masiva no existía y, si bien suponemos que los investigadores contaban con los permisos necesarios para difundir el resultado de su trabajo, no sabemos si el referido marco podría extrapolarse a un contexto como el presente. En la mayoría de los casos, no tenemos documentos que prueben la cesión de derechos del informante al investigador.

El tratado de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual[10] de 1996 cita una serie de derechos conexos respecto a la interpretación o ejecución de expresiones del folclore y define «artistas intérpretes o ejecutantes» como todos

[9] http://ima.org.es/repositorio (consultado en febrero de 2020).
[10] A partir de ahora OMPI.

los actores, cantantes, músicos, bailarines u otras personas que representen un papel, canten, reciten, declamen, interpreten o ejecuten en cualquier forma obras literarias o artísticas, así como cualquier manifestación del folclore. Por tanto, se concede a los intérpretes o ejecutantes derechos morales y patrimoniales. Los derechos conexos brindan protección a los fonogramas (grabaciones sonoras), las emisiones y las interpretaciones y ejecuciones.

En la tradición oral, la cultura se transmite de generación en generación a través de la interpretación o ejecución de cuentos (como el Archivo de Julio Camarena), de interpretaciones o ejecuciones (como el Archivo de Miguel Manzano) y de cantos y narraciones de historias (como el Archivo de Ramón Pelinski), todas ellas colecciones disponibles en la BNE. Los cuentos, los relatos, las canciones, las músicas, los bailes, las danzas, las poesías y las representaciones continúan estando vivas en el ámbito tradicional y en el folclore del pueblo. El derecho de los entrevistados, informantes, intérpretes o ejecutantes a decidir fijar su voz, su canto, su relato, en definitiva, su interpretación o ejecución en una grabación sonora y cómo después pudiera difundirse esa grabación es un tema fundamental para las instituciones que custodian este tipo de documentos sonoros. La información que nace así genera derechos patrimoniales y morales en casi todas las legislaciones de los Estados miembros de la Unión Europea. En la mayoría de las jurisdicciones, los derechos conexos recaerán en la institución o persona que realizó, produjo, encargó o financió la grabación, y no en las personas que fueron entrevistadas y grabadas.

5. Los archivos sonoros inéditos

Las instituciones que custodian y preservan, como la BNE, estos registros sonoros o archivos sonoros tienen un problema de orden legal, tanto por los propios derechos y deberes de la institución que los conserva, de las personas o los investigadores que grabaron sus voces o interpretaron instrumentos en un soporte sonoro como de los usuarios que quieren consultarlos y acceder a ellos. Como bien explica Miguel Ángel García[11], todos estas «inquietudes» se han trasladado a congresos, jornadas y publicaciones internacionales. Las

[11] Miguel Ángel García, «El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología», *Revista General de Información y Documentación* 29, n.º 1 (2019), 107-125.

instituciones más importantes al respecto son la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA), la Association for Recording Sound Collections (ARSC), la Phonogramm-Archiv de Berlín, la Phonogrammarchiv de Viena, la Study Group on Historial Sources of Traditional Music (International Council for Traditional Music), la Australasian Sound Recording Association (ASRA), la American Folklife Center (Library of Congress) y, por último y no menos importante, a nivel nacional, la Sociedad General de Autores (SGAE) y la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM).

Los estudios sobre los registros y archivos sonoros aparecieron a finales del siglo XIX y en el siglo XX, ya que se crearon distintas instituciones que reunieron las colecciones de documentos sonoros, fruto del trabajo de campo, en archivos, museos y bibliotecas tanto de Europa como de los Estados Unidos. Como expone Miguel Ángel García, «registrar y archivar deben ser acciones orientadas a otorgarle viabilidad y vitalidad a las prácticas musicales»[12].

Uno de los primeros archivos que adquirió la BNE, gracias a la generosa donación del propio investigador y etnomusicólogo, fue la colección de Ramón Pelinski, quien la define como «una ballena blanca» entre las variadas colecciones de nuestra biblioteca[13]. No era para menos, dada la peculiaridad de su objeto: una singular colección de prácticas musicales inuit registradas en diversas localidades del Ártico canadiense. Posteriormente, y siempre gracias al donativo, estos materiales inéditos han continuado incrementando el fondo de la BNE, bien por iniciativa del propio productor (investigador), bien por el deseo de sus herederos. Entre ellos destacan los siguientes archivos sonoros:

- El archivo del mencionado etnomusicólogo y músico Ramón Pelinski.
- El archivo sonoro del folclorista Julio Camarena Laucirica.
- El archivo sonoro de Miguel Manzano, compositor e investigador de música popular tradicional.
- El archivo sonoro del organista y compositor Felipe Magdaleno Bausela.

[12] Ibid.

[13] Rubén Corchete Martínez, María Jesús López Lorenzo e Isabel Lozano Martínez, «Una "ballena blanca" en la Biblioteca Nacional de España: desafíos y posibilidades del fondo sobre música inuit del etnomusicólogo Ramón Pelinski (1932–2015)», en *IX Jornadas archivando: usuarios, retos y oportunidades: León, 10 y 11 de noviembre de 2016: actas de las jornadas*, coord. Javier González Cachafeiro (León: Fundación Sierra Pambley, 2016), 320-339.

- Parte del archivo sonoro de Dorothé Schubarth, musicóloga y compositora suiza.
- El archivo sonoro y audiovisual del filólogo y folclorista José Manuel Pedrosa.

Estas colecciones recogen material escrito (diarios de campo, cuadernos de borradores, partituras) y cintas de audio (la mayoría, en cintas abiertas y casetes).

Si bien es cierto que en España es escaso el material de este tipo que se ofrece al público, no es menos cierto que tampoco es abundante su demanda, por lo menos hasta el momento. Conservadas en variados soportes, dichas grabaciones recogen entrevistas, discursos, conferencias, oratorias, cuentos, estudios fonéticos, tradiciones y costumbres que etnomusicólogos, antropólogos, folcloristas, sociólogos e historiadores grabaron durante el ejercicio de su profesión a lo largo del siglo XX e inicios del siglo XXI.

Estas colecciones representan el patrimonio inmaterial oral y documentan nuestra historia más reciente, pues son también reflejo de una realidad que se sitúa más allá de la entidad productora original. Son fragmentos de la memoria, más o menos viva, de una sociedad, un pueblo o una cultura. La importancia de la conservación de estos archivos es transcendental, como explica Miguel Manzano: «[…] las músicas populares, canciones o toques instrumentales no son composiciones escritas por un autor, sino que pertenecen a una veta de cultura musical diferente»[14]. Los registros sonoros permiten analizar aspectos ignorados, como tradiciones musicales, lingüísticas o literarias que emanan del pueblo. Todas ellas son el resultado de una investigación de campo que, al llegar a las instituciones, se convierten en fondos documentales con problemas adicionales a los que se debe hacer frente, como la transformación del soporte analógico al digital o la protección de los derechos de autor y patrimoniales.

Hasta la fecha, se han digitalizado todas las grabaciones inéditas (en riesgo de desaparición) que posee la BNE. Sin embargo, solo es posible su consulta en sala por motivos de investigación, ya que no se han podido subir al portal de la Biblioteca Digital Hispánica (Biblioteca Digital de la BNE) tanto por derechos de propiedad

[14] Miguel Manzano Alonso, «Los archivos de música popular de tradición oral (folclore musical)», en *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicales*, ed. Emilio Casares y Pedro José Gómez (Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008), 439-457.

Imagen 3. Archivo sonoro de Miguel Manzano (BNE)

intelectual como por derechos de carácter personal. Los investigadores que de forma presencial quieran consultar estos documentos deben justificar su interés en ellos. Estas grabaciones sonoras suelen estar restringidas a investigaciones especializadas, que requieren de una presentación previa de quien realiza el estudio. Ello obliga a su escucha *in situ*, lo que lleva a que muchos usuarios potenciales a los que les gustaría escucharlas no puedan hacerlo. Muchas instituciones presentan la digitalización y puesta a disposición del público como la democratización de la cultura y del conocimiento, pero tiene límites legales y éticos que no siempre permiten hacerlo.

La British Library, que posee una de las mayores colecciones de archivos sonoros del mundo, ha digitalizado y subido a la red grabaciones sonoras realizadas principalmente por etnomusicólogos británicos que trabajan en el campo de la música

Imagen 4.
Archivo sonoro
de José Manuel
Pedrosa (BNE)

tradicional de todo el mundo[15]. En colaboración con la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), la British Library preparó un texto sobre el uso ético y permitido de todas las grabaciones de su archivo sonoro, en el que afirmó haber digitalizado y puesto a disposición sus grabaciones para llevar a cabo investigaciones sin fines comerciales, para el estudio y disfrute del personal investigador. Es un procedimiento imprescindible en la gestión de la digitalización, pues no hay duda de que las distintas instituciones que custodian estos archivos deben tomar decisiones acerca de lo que debe o no debe ser digitalizado y puesto a disposición del público, siguiendo distintos criterios de preservación, viabilidad, economía y tecnología, así como criterios de derechos éticos y de propiedad intelectual.

El papel del bibliotecario archivero sonoro es fundamental en el control y la difusión de la información, pero también el organismo que la custodia debe realizar un código ético de la memoria sonora institucional[16].

---

[15] Molly Torsen y Jane Anderson, *La propiedad intelectual y la salvaguardia de las culturas tradicionales* (Ginebra: OMPI, 2010).

[16] Perla Olivia Rodríguez Reséndiz, «La ética en las instituciones de la memoria sonora», en *Uso ético de la información: implicaciones y desafíos*, ed. Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez (Ciudad de México: UNAM, 2017), 35-42.

Imagen 5. Grabaciones en casete inéditas de etnomusicología en la BNE

El problema central se encuentra en la(s) diferencia(s) que existe(n) entre la distinta naturaleza de lo que podría denominarse «tradición oral» y «tradición escrita». Adoptando el punto de vista del investigador que dirige su trabajo de campo, hay que analizar, en primer lugar, cuáles son los procedimientos que este emplea para convertir (o «apropiarse de») lo que considera objeto de su investigación en algo susceptible de ser analizado: en terminología científica, convierte materiales «en bruto» en «datos». Es decir, hay que tener bien presente que la institución que custodia estos documentos no dispone de una grabación comercial, a pesar de que tienda a olvidarse y se suela considerar «la voz del pueblo». Lo que se conserva en bibliotecas y demás instituciones al caso es siempre el producto de la interacción entre el campo y el investigador, y el resultado depende siempre de las categorías que el investigador lleve consigo al campo; muchas veces el propio investigador lo ignora, pensando que está recogiendo «esencias». De esta manera, la grabación sonora de un cuento, una canción o un relato en un documento sonoro implicaría un acto performativo en la materialidad de un documento impreso.

El solo hecho de que existan grabaciones de campo ordenadas y catalogadas modifica, de algún modo, la realidad de las bibliotecas y demás centros que conservan estos documentos, al implicar una responsabilidad más ética que legal. Esa es la razón de que deban adoptarse las medidas necesarias que protejan los documentos en el momento de su difusión y se deba argumentar de la siguiente manera:

- Consignando en las descripciones todos los datos relacionados con las dimensiones espacio-temporales del objeto (cuándo se graba, dónde, para qué, citando, por ejemplo, las obras en las que van a aparecer transcritas y editadas, etcétera).
- Describiendo los documentos con la exhaustividad necesaria que evite que los usuarios modifiquen su contenido. Por ejemplo, no es lo mismo identificar el documento solo con «Romance del crimen de Burgos», que con «Romance del crimen de Burgos», cantado por tal persona, grabado por otra en el día Z y el lugar Y, e, incluso, añadiendo que el informante que canta o recita lo aprendió de su madre, a una edad y en un lugar determinados.
- Indicando si se debe o no limitar la difusión de la grabación o documento inédito.

La responsabilidad de la biblioteca, el archivo sonoro o la fonoteca y demás «custodios de la tradición» es no solamente la de conservar para la posteridad, sino también, al menos en el caso de las grabaciones de campo y otros materiales etnográficos, la de devolver a sus comunidades de origen lo que de algún modo les fue «arrebatado». En este punto, no es apropiado concentrar la respuesta en asuntos de tipo legal, ya que aplicar legislación de propiedad intelectual para las grabaciones de campo resulta muy forzado. Por ejemplo, un romance no pertenece a nadie, ni siquiera a una supuesta entidad amorfa denominada «pueblo». Un romance es, en todo caso, la manifestación sensible de una cierta forma de vida en un lugar y momento dados. De cualquier manera, hay que tener en cuenta que un romance u obra oral no goza de la protección del derecho de autor, a no ser que estén registrados en un material o soporte tangible, y en este supuesto sería el informante o intérprete, por la fijación de su voz, el que tendría los derechos. Lo mismo sucede con el patrimonio inmaterial de tipo oral (músicas, cantes, cuentos), que reside exclusivamente en la memoria colectiva e individual; y en el caso de la música, además, solo cobra existencia en el momento en que se manifiesta o se registra.

La etnomusicología debe ayudar a establecer relaciones más justas entre las comunidades locales, los etnomusicólogos, los archivos sonoros y su difusión[17]. Los etnomusicólogos no solamente recopilan y estudian las grabaciones de campo de las comunidades que han registrado en documentos sonoros o audiovisuales, sino que también deben proteger y salvaguardar el interés de esas comunidades y sus derechos. Podría decirse, en términos legales, que la propiedad de las grabaciones le corresponde al investigador. Por lo tanto, un contrato con el investigador que dona el fondo a la institución es indispensable, ya que en algunas instituciones los investigadores han exigido y reclamado derechos de *copyright* de todo lo que habían registrado y, por consiguiente, el control de su circulación; aun cuando el propio investigador, en su momento, no hubiera obtenido autorización explícita de sus «informantes» para el uso de las voces del material recolectado.

6. El caso del Archivo Sonoro de la BNE

La BNE ha empezado a realizar acuerdos de donación entre el investigador que dona su fondo y la institución que lo recibe con la intención de facilitar la consulta y difusión del archivo sonoro por parte de otros investigadores. Aunque las voces sean las de los propios informantes, necesitamos los derechos del que ha llevado a cabo la grabación, ya que él es el autor de ese trabajo (los informantes serían los intérpretes, y a este respecto se puede considerar que hubo autorización en el momento en que se registraron sus voces). Por ello, es importante la autorización firmada del etnomusicólogo, sociólogo, antropólogo o folclorista que ha realizado el trabajo de campo o grabación.

Cuando la BNE adquiere un donativo, sea o no sea inédito, establece un acuerdo de cesión de derechos firmado entre la BNE y el donante:

– Por una parte: por el director o directora de la Biblioteca, en virtud de nombramiento mediante Real Decreto 1061/2015, de 20 de noviembre, de acuerdo con las atribuciones que tiene conferidas en la Ley 1/2015, de 24 de marzo,

[17] Juan Manuel Bejarano González, *La construcción de un archivo audiovisual etnomusicológico: propuesta de catalogación de la música y artes escénicas de la India* (trabajo final de máster, Universidad de Valladolid, 2018).

reguladora de la BNE, así como por el artículo 10.2 del Estatuto de la BNE, aprobado por Real Decreto de 640/2016, de 9 de diciembre.
– Y de la otra parte el investigador o donante que deposita el fondo.

En este documento se especifica que se desea donar a la BNE los derechos de explotación que se mencionan en el acuerdo, el tipo de donación realizada y el número de unidades documentales de que se compone el archivo sonoro; e incluso indica que pueden ofrecerse en abierto en la página web de la institución. Dice así:

> El donante, como titular de los derechos de propiedad intelectual de las obras donadas y por ende de los derechos de explotación de las mismas, cede con carácter no exclusivo los derechos de reproducción (art. 18) y de comunicación pública (art. 20.1) –recogidos en la Ley de Propiedad Intelectual– de dichas obras a favor de la BNE, para que se puedan poner a disposición del público a través de su página web www.bne.es, o por cualquier otro medio, con el objeto de cumplir el primero de sus fines, recogido en el art. 3 de la Ley 1/2015, de 24 de marzo, reguladora de la BNE. Dicha cesión es realizada para todo el territorio mundial y por el máximo período de protección existente. Se hará mención expresa del titular de los derechos en el registro bibliográfico correspondiente a cada obra en el catálogo de la BNE. Los datos personales del cedente serán recogidos y tratados en el fichero de Gestión de Adquisiciones, inscrito en el Registro de Ficheros de Datos Personales de la Agencia Española de Protección de Datos, cuya finalidad es la gestión de ingresos de obras por depósito legal, por compra, por donativo y canje, y pasarán a formar parte del Catálogo de la Institución, autorizando el cedente su publicación en cualquier medio para mayor difusión de la donación. El órgano responsable del fichero es la BNE, y la dirección donde el interesado podrá ejercer los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición ante el mismo es paseo de Recoletos n.º 20, 28001 Madrid, en cumplimiento del artículo 5 de la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de Protección de Datos de Carácter Personal, cuyo Reglamento de desarrollo se recoge en el Real Decreto 1720/2007, de 21 de diciembre.

En resumen, las grabaciones contenidas en los archivos de carácter inédito etnomusicológico o antropológico no están protegidas por la legislación española de propiedad intelectual debido a la inexistencia de un marco legal que considere las expresiones musicales de autoría colectiva. En el plano internacional, organismos como la OMPI, la ONU y la Unesco han realizado

Imagen 6. Soportes analógicos de grabaciones de campo conservados en la BNE

recomendaciones y se han planteado la preocupación de la salvaguarda de la cultura colectiva. Una manera de optimizar el acceso consistiría en que los investigadores mejoren los permisos que obtienen durante la investigación y que los archivos mejoren sus contratos con ellos y otros titulares de derechos, cuando realizan la donación.

En este sentido, en la BNE el investigador que desea consultar un fondo inédito está obligado a rellenar un documento que deberá firmar y por el que se compromete a cumplir la legislación vigente relativa a propiedad intelectual, protección de datos y derecho al honor, a la intimidad y a la propia imagen; además de utilizar el material solicitado exclusivamente con fines de investigación y, por último, y no menos importante, solicitar el permiso previo de los titulares de derechos en caso de publicación o difusión de la investigación realizada. En cualquier caso, el usuario comunicará a la BNE (mediante correo electrónico) la realización de investigaciones o publicaciones que tengan ese material como fuente.

Para terminar, y tomando las palabras del gran etnomusicólogo y folclorista Miguel Manzano, que fue director del Conservatorio de Música de Salamanca y a quien la BNE agradece la donación de sus grabaciones de campo, podemos concluir afir-

mando que «el estudio de la música tradicional siempre corrió en este país a cargo de espontáneos que nos hemos dedicado a él por puro y simple amor a las cosas. Y un espontáneo, ya se sabe, es siempre un intruso, aunque demuestre mayor oficio y entrega que los profesionales. Folcloristas se nos ha llamado siempre, no sin cierto matiz despectivo y un punto irónico, a quienes hemos ido buscando, transcribiendo, ordenando y publicando, si había suerte o arrojo, todos esos documentos de música tradicional, vivos durante siglos en la memoria de las gentes, que por momentos estamos viendo perecer en el olvido definitivo […]»[18].

6.1. Problemas de la consulta y difusión de los fondos: un caso concreto de un romance en el Archivo de Miguel Manzano

En este apartado, se pretende clarificar los problemas que han surgido en la consulta del Archivo Sonoro de la BNE, especialmente en relación con la protección de los informantes o intérpretes, que son los individuos o colectivos de un pueblo que retienen en la memoria las canciones y tradiciones musicales, y que ahora son registradas y fijadas en documentos sonoros.

Muchas de las músicas populares tradicionales nunca se escribieron y solo se conservan en la memoria de los cantores y cantoras, que, como diría Miguel Manzano, «las fueron aprendiendo unos de otros con el único apoyo y soporte de la memoria»[19]. Por esta razón, es fundamental que el bibliotecario intente identificarlas para proteger los derechos de fijación de la voz del intérprete o informante realizando una búsqueda diligente, como si se tratara de una obra huérfana, ya que los cantores y cantoras y los músicos instrumentistas constituyen el último eslabón de la una cadena, cuyo primer cabo se pierde en los siglos pasados. Esta actuación está conforme con lo establecido en el Real Decreto 224/201, de 27 de mayo, por el que se desarrolla el régimen jurídico de las obras huérfanas; en su anexo, apartado 4, se indica que se necesitaría conocer los datos relativos al domicilio del informante (persona que interpreta la canción o relata un cuento o es entrevistada) por cualquier medio (teléfono, correo electrónico, etcétera). La autorización de derechos es un desafío particular para las obras audiovisuales,

[18] Miguel Manzano Alonso, «Folklore = músicas celestiales», *Da capo* 1, (mayo 1989), 1.
[19] Miguel Manzano Alonso, «Los archivos de música popular de tradición oral», 1.

en el que, incluso en un trabajo individual, puede existir una amplia gama de derechos y muchos titulares de derechos diferentes[20].

Un ejemplo de lo expuesto se llevó a cabo por primera vez en la BNE cuando se necesitó publicar un romance (perteneciente al archivo sonoro donado por el profesor Miguel Manzano) en la página de la web de la biblioteca, lo que exigió realizar una búsqueda. La colección de cintas de este fondo es fruto del trabajo de recolección que realizó el etnomusicólogo (mayoritariamente entre las décadas de 1970 y 1990) a informantes que, en general, presentaban edades avanzadas en aquel momento. El investigador o folclorista, como a él le gusta que le llamen, solicitó permiso verbal a todos los informantes para realizar estas grabaciones, con el fin de realizar sus estudios y posterior edición de cancioneros (transcripción musical y textual de las piezas por él recolectadas); pero las grabaciones originales nunca llegaron a editarse. Por este motivo, cuando otro investigador solicitó autorización para publicar un audio de un romance, la biblioteca decidió tramitar la petición como si se tratara de una obra huérfana transmitida de forma oral de generación en generación. Eso exigió una búsqueda diligente en diversas fuentes y repertorios y la identificación del informante o intérprete para los derechos de fijación de su voz.

La obra huérfana es aquella obra cuyos titulares de derechos de propiedad intelectual no están identificados o, de estarlo, no están localizados a pesar de haberse efectuado una previa búsqueda diligente de los mismos, según señala el anexo 4 del Real Decreto 224/2016, de 27 de mayo, por el que se desarrolla el régimen jurídico de las obras huérfanas[21]. El ámbito de aplicación del presente Real Decreto se circunscribe a:

1. 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.

[20] https://www.consilium.europa.eu/es/press/press-releases/2019/04/15/eu-adjusts-copyright-rules-to-the-digital-age/ (consultado en junio de 2020); https://pro.europeana.eu/post/insights-from-the-europeana-copyright-community-survey (consultado en junio de 2020).

[21] Anexo 4 del Real Decreto 224/2016, de 27 de mayo, por el que se desarrolla el régimen jurídico de las obras huérfanas para obras audiovisuales y fonográficas, y RCL 2016/781 de obras huérfanas.

2. 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.

Desde el Servicio de Registros Sonoros de la BNE, se realizó la citada búsqueda diligente de una grabación sonora inédita, que no tenía autor conocido de la letra ni de la música porque era anónima (había sido transmitida de forma oral). Los datos que aportaba la grabación eran, únicamente, el nombre y apellidos de la persona a la que se había entrevistado y cuya voz, interpretando un romance, había sido registrada, así como el nombre del pueblo donde se había realizado. Con esta información, se plantearon varias vías para localizar al informante:

1. La primera vía consistía en instar una declaración de obra huérfana (en lo que respecta al intérprete) si no se conseguía poner en contacto con él o con sus herederos. El problema para esta vía reside en que, aunque existe la directiva europea y su transposición española (que se ha recogido en la Ley de Propiedad Intelectual), no hay aún una «estructura» que permita formalizar esa declaración, empezando por una base de datos española donde sean dadas de alta las supuestas obras huérfanas.
2. La segunda vía (por la que se optó finalmente) entendía que el productor del fonograma (que en este caso era el propio musicólogo que realizó la grabación) obtuvo del intérprete la cesión de los derechos para publicar la citada grabación. Como el donante, a su vez, nos había cedido sus derechos de publicación, el asunto quedaba resuelto, o casi, porque el donante, el señor Manzano, no disponía de un documento escrito que confirmara lo anterior, por lo que siempre queda la posibilidad de que alguna persona de parte del intérprete pueda realizar alguna reclamación.

Dado lo anterior y que el audio se necesitaba para la publicación en un blog de un investigador sin ánimo de lucro, se barajaron dos posibilidades en caso de no obtenerse el permiso expreso del intérprete o sus herederos.

1. No dar acceso a la totalidad de la grabación, sino solamente a un fragmento (y hacerlo constar).
2. Añadir en el blog del peticionario que la BNE había intentado localizar, sin éxito, a todos los derechohabientes; y que si alguien pudiera informar sobre algún derechohabiente, tuviera la amabilidad de proporcionar sus datos de contacto a la dirección de correo de la persona responsable de los archivos sonoros de la BNE.

Finalmente, se eligió la primera opción: ofrecer al investigador el archivo parcial de la grabación.

Durante el proceso de búsqueda, se mandaron escritos por correo electrónico, con confirmación de entrega, a los distintos organismos que podían tener conocimiento de la persona que interpretaba el romance (como el ayuntamiento del pueblo donde se registró la voz, la oficina de propiedad intelectual de la comunidad autónoma y los archivos sonoros de RNE y la Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes de España [AIE]). En el texto se rogaba que confirmasen la recepción del escrito o que remitiesen cualquier dato que pudiera orientar en la localización o identificación de la persona objeto de interés para que quedara constancia de esa búsqueda y pudiera conservarse como prueba del acto, por si el día de mañana dichos intérpretes o informantes (como el cantante de un romance grabado en 1980 en un pueblo determinado) reclamasen a la institución. Se estableció un plazo prudente de respuesta para poder publicar el audio en una entrada del portal de la BNE.

La Ley de Protección de Datos contempla excepciones: si la vía de las obras huérfanas estuviera totalmente activa, se habría podido aducir la Ley de Propiedad Intelectual (LPI) como base para que dieran los datos protegidos de otra manera. Pero, como se ha expuesto, la implementación de la ley no está completada, por lo que esa vía parece que debe descartarse por el momento. Así pues, se depende de la voluntad de los eventuales poseedores de los datos.

Para terminar, solo hacer mención a la reciente directiva de 2019 sobre derechos de autor en el mercado único digital[22]: «La nueva Directiva sobre derechos de autor establece que los gobiernos deben consultar a los titulares de derechos, las organizaciones de gestión colectiva y las instituciones del patrimonio cultural de cada sector antes de establecer requisitos específicos para decidir qué es un trabajo fuera de la distribución no comercial. Las instituciones del patrimonio cultural deberían ser invitadas a discutir cómo conseguir que las licencias sobre cómo hacer que las licencias sean adecuadas y significativas». Esta directiva sobre derechos de autor en el mercado único digital se publicó el 17 de mayo

[22] Directiva de 2019 sobre derechos de autor en el mercado único digital, https://pro.europeana.eu/post/explainer–what–will–the–new–eu–copyright–rules–change–for–europe–s–cultural–heritage–institutions (consultado en junio de 2020).

de 2019 en el Diario Oficial de la Unión Europea. Los Estados miembros tienen hasta el 7 de junio de 2021 para implementar las nuevas normas en la legislación nacional. Esta nueva norma abre un nuevo campo para la difusión y el uso de las obras que se hallan fuera de los canales comerciales.

Conclusión

Estamos seguros de que estas colecciones que forman parte de nuestro patrimonio inmaterial abrirán un abanico de posibilidades para su reutilización por otros antropólogos, etnógrafos, etnomusicólogos, folcloristas e investigadores. Los archivos sonoros y fonotecas de las grandes bibliotecas patrimoniales están obligados a llevar a cabo un proceso sistemático de digitalización, catalogación, difusión y, finalmente, puesta a disposición de nuestros usuarios. No es necesario insistir en la necesidad ineludible de que el Archivo Sonoro de la BNE continúe adquiriendo este tipo de documentos sonoros inéditos para preservarlos y difundirlos como integrantes indiscutibles del patrimonio sonoro y cultural español. Por lo tanto, se hace indiscutible que la biblioteca participe activamente en los cambios propuestos en la nueva Ley de Patrimonio Histórico Español, para que este tipo de documentos tengan un reconocimiento y una protección más específica al amparo de dicha ley.

El archivo sonoro no solo es un lugar destinado a acomodar un registro del pasado, sino a hospedar las aspiraciones del futuro. Escuchar a nuestros abuelos en línea y en lenguas que ya no se hablan o tocando instrumentos que ya no se interpretan tiene la importancia de que las generaciones más jóvenes pueden utilizar estos materiales, que, de otra forma, no hubieran conocido. La labor del Archivo Sonoro de la BNE, como responsable de la conservación de este patrimonio grabado, carecería de sentido si no se consigue al mismo tiempo hacerlo accesible para el desarrollo cultural, social y económico de España. Pero esta función de la BNE quedaría incompleta si no se encuentra, a la par, mecanismos que garanticen el equilibrio entre el derecho al acceso universal a los recursos de información, el cumplimiento de las obligaciones derivadas de los complejos derechos de propiedad intelectual y los principios éticos.

Se ha hecho más hincapié en los principios éticos que en las cuestiones legales. Los materiales etnográficos, si bien se escapan al marco legal al caso, son más susceptibles de ser enfocados desde el punto de vista ético que desde el punto

de vista legal. La Ley de Propiedad Intelectual está diseñada, sobre todo, para materiales editados comercialmente. El tema es complejo y resulta difícil dar una solución al respecto, sin olvidar que en derecho no existen verdades absolutas, incluso cuando se ha pronunciado el Tribunal Superior de Justicia. Es posible «reinterpretar» algo o incluso intentar modificarlo.

Bibliografía

- Bejarano González, Juan Manuel. *La construcción de un archivo audiovisual etnomusicológico: propuesta de catalogación de la música y artes escénicas de la India*. Trabajo final de máster, dirigido por Enrique Guillermo Cámara de Landa. Universidad de Valladolid, 2018.
- Corchete Martínez, Rubén, María Jesús López Lorenzo e Isabel Lozano Martínez. «Una "ballena blanca" en la Biblioteca Nacional de España: desafíos y posibilidades del fondo sobre música inuit del etnomusicólogo Ramón Pelinski (1932-2015)». En *IX Jornadas archivando: usuarios, retos y oportunidades. León, 10 y 11 de noviembre de 2016: actas de las jornadas*. Coordinado por Javier González Cachafeiro, 320-339. León: Fundación Pambley, 2016.
- Europeana. *Insights from the Europeana Copyright Community Survey*. 2019. https://pro.europeana.eu/post/insights–from–the–europeana–copyright–community–survey (consultado en octubre de 2019).
- García, Miguel Ángel. «El registro y el archivo sonoros bajo las miradas de la etnomusicología». *Revista General de Información y Documentación* 29, n.º 1 (mayo 2019), 107-125.
- González Díaz de Garayo, Concha y Sonsoles Vallina Menéndez. «Los fondos documentales de la fonoteca: naturaleza y tratamiento». En *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas*, 57-72. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- Grandes Renales, Carlos. «Protección jurídica del fonograma». En *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas*, 39-44. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- Manzano Alonso, Miguel. «Folklore = músicas celestiales», *Da capo* 1 (mayo 1989).
- Manzano Alonso, Miguel. «Los archivos de música popular de tradición oral (folclore musical)». En *El archivo de los sonidos: la gestión de fondos musicale*s. Editado por Emilio Casares y Pedro José Gómez, 439-457. Salamanca: Asociación de Archiveros de Castilla y León, 2008.

- Miranda Regojo, Fátima. «Los fondos documentales de la fonoteca: naturaleza y tratamiento». En *Seminario sobre la edición sonora y las fonotecas*, 97-138. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985.
- Parlamento Europeo. Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE. https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/PDF/?uri=CELEX: 32019L0790&from=EN (consultado en octubre de 2019).
- Rodríguez Reséndiz, Perla Olivia. «La ética en las instituciones de la memoria sonora». En *Uso ético de la información: implicaciones y desafíos*. Editado por Jaime Ríos Ortega y César Augusto Ramírez Velázquez, 35-42. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- Torsen, Molly y Jane Anderson. *La propiedad intelectual y la salvaguardia de las culturas tradicionales*. Ginebra: OMPI, 2010.

Escuchar al jaguar. Archivos, etnomusicología y ética

José Luis Maire Montero

La semejanza no existe en sí: no es sino un caso particular de la diferencia.
(Claude Lévi-Strauss, *El hombre desnudo*)

¿Por qué discutir, en un encuentro profesional, sobre la manera en que afectan los derechos de autor y las leyes de propiedad intelectual a las grabaciones sonoras etnomusicológicas? ¿No son suficientes estas leyes para cubrir todos los derechos? ¿Cuál es la diferencia con respecto a otro tipo de grabaciones? ¿Es necesario, en la actualidad, un intercambio de saberes y prácticas sobre los derechos de autor o, por otra parte, la legislación es clara y precisa para los profesionales de archivos, fonotecas y bibliotecas? ¿Están protegidos los derechos de los intérpretes de una grabación inédita etnomusicológica? ¿Por qué deberíamos apelar a la ética? ¿En qué consiste la repatriación de una colección de soportes sonoros y qué problemas suscita su realización? ¿Por qué fue necesario cambiar nuestra noción de archivo en las últimas décadas? ¿Qué es la etnomusicología aplicada y cómo puede afectar a la práctica de los archivos?

Estas preguntas y otras relacionadas con las grabaciones sonoras etnomusicológicas fueron formuladas durante la jornada organizada por la Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina y la AEDOM[1]. En este artículo intentaré mostrar cómo estas preguntas son constantes a la largo de los últimos cincuenta años[2] y, con la ayuda de algunos de los principales textos escritos por bibliotecarios y etnomusicólogos,

[1] Agradezco la intervención de todos los ponentes y las discusiones posteriores con los asistentes que tuvieron lugar a lo largo de la jornada. Sin este intercambio de impresiones y conocimientos, muchas de las aproximaciones planteadas en este texto no hubieran sido posibles.

[2] He optado por el estudio del ámbito bibliográfico anglosajón al entender que el excelente trabajo en esta materia realizado por musicólogos, documentalistas y bibliotecarios en Latinoamérica es más accesible en nuestro contexto profesional.

plantearé un recorrido que señale la relación entre la grabación sonora etnomusicológica (ya sea inédita o comercial) y las leyes de propiedad intelectual.

Para comenzar este recorrido, podríamos constatar cómo la propia historia de la etnomusicología (así como la de sus soportes sonoros) ha transcurrido en estrecha continuidad con la búsqueda de un nuevo concepto de archivo (alejado este de la mera conservación pasiva de los documentos que «atesora»). También recorreré algunas de las prácticas surgidas en los últimos cincuenta años que, de alguna manera, supusieron una fuerte conmoción en la forma habitual de entender la noción de archivo, así como en la difusión del patrimonio sonoro en general. Por otra parte, para realizar esta tentativa sobre la relación entre las leyes de propiedad intelectual y la etnomusicología, comenzaré primero con la descripción de algunas de las principales conclusiones expuestas por el etnomusicólogo (director de uno de los principales sellos discográficos, archivero y bibliotecario) que más ha alertado sobre la importancia y necesidad de discutir y pensar la relación entre las grabaciones etnomusicológicas y las prácticas de los investigadores, los archivos y las leyes de propiedad intelectual. En sus textos, la ética nos ofrece el punto de partida y llegada necesario para la exploración de un pensamiento teórico y práctico simultáneos.

1. Anthony Seeger: pensar y actuar con ética

Los trabajos, prácticos y teóricos, de Anthony Seeger se remontan a hace más de cincuenta años[3], es decir, se iniciaron en una época en la que internet no se había desarrollado todavía y, al contrario que en la actualidad, el acceso a los archivos etnomusicológicos era todavía muy limitado. Como él mismo explica, aunque la velocidad de transmisión de la información haya cambiado de una forma sustancial y las tecnologías de preservación y difusión de archivos digitales sean muy diferentes en la actualidad, los problemas y las preguntas suscitados al tratar con la ley de propiedad intelectual y las grabaciones de campo (o comerciales) mantienen su urgencia de una manera sustancial. En este sentido, los conflictos y dificultades con los que se encuentra un documentalista o bibliotecario no son de carácter

[3] Para una descripción, con numerosas referencias, del trabajo de Anthony Seeger como archivero, director del sello discográfico Folkways y etnomusicólogo, sugiero el artículo de Jonathan P. J. Stock, «Ethnographe, archiviste, producteur, activiste…: les nombreuses vies d'Anthony Seeger», *Cahiers de musiques traditionnelles* 19 (2006), 221-250.

tecnológico, sino inherentes a un conjunto de nociones o conceptos que surgieron con el pensamiento filosófico de la modernidad occidental, tales como el interés económico (con sus relaciones de poder), el concepto de individuo o el de justicia social. Existe, por tanto, una relación fundamental entre ética y derechos de autor:

> J'ai commencé à écrire sur ces questions bien avant le développement rapide d'internet, l'explosion du partage de documents et la mise en oeuvre d'accords commerciaux sur l'application de nouvelles législations internationales concernant la propriété intellectuelle. Mais je n'ai pas le sentiment que mes anciens articles soient aujourd'hui dépassés, même si les technologies auxquelles je me référais alors sont peut-être obsolètes. Les questions tournant autour de la propriété et du contrôle ne sont pas de nature technologique, mais philosophique; elles se réfèrent à des notions telles que le pouvoir, la justice sociale et l'intérêt économique[4].

Estos planteamientos expuestos por Seeger en numerosos artículos, conferencias y seminarios intentaron, durante décadas, alertar a la comunidad de etnomusicólogos, bibliotecarios y archiveros para que tomaran partido en la defensa de los derechos de las culturas grabadas. Si bien desde los años ochenta se han producido numerosos cambios en lo que respecta a la formación y conocimiento de todos los profesionales relacionados con los archivos sonoros etnomusicológicos, sin embargo, es necesario retomar en nuestra práctica profesional una suerte de «alerta ética» y una discusión, del todo legítima, con la legislación vigente que permanece inexorablemente injusta e inadecuada a la hora de ser aplicada a este tipo de colecciones. Quizá el problema fundamental proviene de la obligatoriedad de pensar «otras músicas» a partir de una pretendida «universalidad» de los derechos de autor, cuando, no obstante, la creación y el desarrollo de estos derechos están ubicados en un espacio cultural, político y social delimitados con toda claridad.

2. Origen y aplicación de los derechos de autor

En sus excelentes textos, Seeger explica que el desarrollo de la ley de propiedad intelectual es consustancial a la historia de Europa de finales del siglo XIX, momento en que se produce la consolidación de las leyes económicas de mercado

[4] Anthony Seeger, «L'éthique et le droit d'auteur en musique», *Cahiers d'ethnomusicologie* 24 (2011), 11-12.

y el reparto de «todo un mundo» por las potencias coloniales. La historia de la aceptación mundial de una legislación surgida en el ámbito local occidental es consustancial a la imposición del pensamiento político y social por parte de las potencias económicas y militares coloniales. De un modo tal, además, que el surgimiento de la ley de propiedad intelectual y los derechos de autor aparejan las nociones, también occidentales, de persona, genio o naturaleza.

Por otra parte, este corpus de pensamiento quedará redactado y ratificado en 1886 en el primer Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, y coincidirá, en la década de los años ochenta del siglo XIX, con el final de las negociaciones entre los principales Estados coloniales de Europa para, entre otros hechos que cambiarán el mundo, establecer el reparto del continente africano[5]. Este contexto del que provienen, inexorables, las leyes de derechos de autor actuales nos permite también comprender los privilegios culturales implantados por esta ley incipiente:

> Les lois actuelles sur le droit d'auteur reflètent donc une vision de la personne, de la créativité et des marchés financiers héritée de l'Europe du XIX^e^ siècle. La notion de personne était alors relativement individualiste, et la créativité largement attribuée au génie individuel. C'était l'époque des grands compositeurs et des écrivains prolifiques qui promouvaient activement des accords internationaux protégeant leurs droits sur leurs oeuvres et les revenus qu'ils en tiraient. Une oeuvre considérée comme la production d'un génie individuel, les droits d'auteur devaient donc être attribués à un individu particulier. Pour y être soumise, une idée devait être écrite, transcrite sur une partition ou en tout cas «fixée» d'une manière ou d'une autre. La loi privilégiait donc les acteurs de l'économie de marché, en grande majorité citadins, lettrés et individualistes. Les oeuvres des populations rurales illettrées étaient ainsi explicitement exclues de la législation, de même que celles des peuples colonisés, le folklore étant censé émaner d'une «création collective», même si cela n'était souvent pas le cas. Les lois sur le droit d'auteur n'étaient donc pas conçues pour répondre à toutes les formes de production intellectuelle, mais seulement à certaines d'entre elles, et ceci pour d'évidentes raisons commerciales. C'est ainsi que, aussi limitées et culturellement déterminées fussent-elles, les lois euro-américaines se sont imposées comme modèle sur le reste du monde[6].

[5] Ibid., 15.
[6] Ibid., 15-16.

De este modo, las leyes de derechos de autor se redactaron con el objetivo de favorecer las formas de producción urbanas en el contexto político, social y económico de la Europa industrial. De igual manera, múltiples y diversas formas de expresión intelectual fueron rechazadas y desplazadas, a la fuerza, por un modelo único y uniforme: aquel conformado por los derechos de autor de las legislaciones europeas y norteamericanas (con diversas matizaciones según el país que los adaptó, pero conceptualmente inalterables).

Asimismo, el propio concepto de música se ha definido de la manera más sencilla posible, es decir, como un producto que debe comercializarse «libremente» (aunque sometido a los derechos correspondientes), que excluye funciones fundamentales de la música de las culturas tradicionales del mundo, como las rituales, las espirituales o las meramente estéticas. Por último, tampoco se tuvieron en cuenta las restricciones que algunas culturas musicales aplican a géneros específicos, restricciones delimitadas, por ejemplo, por los grupos de edad, sexo o linaje o por aquellas específicas de un clan determinado.

La discusión sobre la ley de propiedad intelectual ha sido, por fortuna, una preocupación de numerosas mesas de trabajo celebradas en encuentros o congresos pasados. Uno de ellos, con gran impacto en la comunidad profesional de los archivos, fue organizado en abril de 1997 por la Unesco/WIPO World Forum on the Protection of Folklore en Phuket, Tailandia. Una vez finalizado, los participantes acordaron que se precisaba una denuncia ante la inexistencia de una normativa internacional que protegiera las manifestaciones del folclore en los países occidentales y de la música tradicional no occidental en general, y se constató que la legislación de derechos de autor no era en absoluto adecuada para garantizar dicha protección.

Si bien la situación ha cambiado sobre el primer punto, puesto que existen ya varias declaraciones internacionales de gran importancia, el segundo punto, al fin y al cabo relacionado con la aplicación de la legislación en cada país, no ha cambiado de forma sustancial y existen numerosas trabas por parte de los Gobiernos de cada país para su aplicación con resultados prácticos.

En el artículo de Anthony McCann sobre la música tradicional de Irlanda y las leyes de *copyright*, aparece una descripción precisa del desamparo al que se ven sometidas muchas de estas músicas, no solo las músicas tradicionales de comunidades originarias de las que hablaremos más tarde, sino también,

aunque de una manera diferente, aquellas denominadas músicas folclóricas que aún son practicadas en Europa:

> The musical practices that support traditional music transmission abide by models of creativity, collaboration, and participation that together add up to the antithesis of the text-based, individualist, and essentially capitalist nature of intellectual property regimes. All problems relating to copyright and neighboring rights in traditional musics can ultimately be traced back to these issues. Hence the need to develop a sui generis system of protection for traditional culture and traditional musical expression, one that grows from the nature of traditional systems as they are, rather than one imposed on them as the way they should be. The challenge we face is to attempt to reconcile these two apparently irreconcilable world views in practical terms[7].

Una gran parte del conocimiento tradicional se hallaría, por tanto, desprotegido por los derechos de autor vigentes, incluyendo dentro de esta desprotección a muchas de las manifestaciones musicales folclóricas de los países occidentales, es decir, aquellas que han sido creadas por un colectivo determinado o aquellas que son interpretadas sin finalidad comercial alguna. Como explica McCann, las prácticas musicales de la música tradicional irlandesa responden a criterios de autor, de interpretación y de colaboración entre intérpretes, divergentes del todo con respecto a los expuestos en la ley de propiedad intelectual. Para Seeger, por otro lado, el problema se encontraría en la desprotección de estas músicas y en considerarlas, casi automáticamente, como manifestaciones de dominio público. Estas músicas, en su mayor parte de tradición oral, están disponibles para que cualquier compositor o arreglista pueda utilizarlas y generar, esta vez sí, nuevos «productos a la venta» protegidos por los derechos de autor correspondientes. Otra constatación de lo que venimos exponiendo en este texto es el lugar en el que se ubica el arreglo fijado en notación musical, considerado, en la ontología imperante occidental, más próximo a la idea de creación (obra musical compuesta) y, por ello, con «derechos» adquiridos inaccesibles para las prácticas de la interpretación oral (clasificadas estas como «inmateriales»). En el siguiente párrafo, Seeger especifica varios casos en los que se pueden producir (y de hecho se han producido de una manera abundante) abusos «legales» con músicas «no protegidas»:

[7] Anthony McCann, «All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music», *Ethnomusicology* 45, n.º 1 (invierno 2001), 90.

> Laws carefully protected the rights of individual, literate composers in the name of that composer (or the composer's publishing company). However, laws did not recognize the possibility that a lineage, clan, village, church, or some other social group (other than corporations, which were recognized) might possess knowledge that should be protected in the name of the group? A composer can make some changes in an unpublished traditional song and copyright the only slightly altered song without any consideration of the original performers of the song. In so doing, the composer is able to ignore the identity of the original owner (if identifiable) or any claims the original community might wish to claim to the song. For example, a composer might take a sacred song from a South American Indian community and turn it into a commercial for replacing the rain forest with cattle pastures. This can be done without acknowledging either the original creators of the work or the possibility of any objection on their part that their own sacred art forms are being used to destroy the land they hold sacred. It may be legal under current laws, but is it right? [8].

Ante esta situación, Seeger describe la resistencia que muchos países empezaron a ejercer ante la imposición de la legislación «euroamericana». Por otra parte, cada vez más etnomusicólogos comenzaron, en la década de los años noventa, a considerar las relaciones de la ética y los derechos de autor como una de las cuestiones fundamentales asociadas a la práctica de su trabajo como investigadores (gracias, en gran parte, a la continua insistencia del propio Seeger).

Asimismo, el trabajo de numerosos colectivos locales e internacionales propició que la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la Unesco iniciaran un proceso de investigación para intentar recoger las numerosas preocupaciones expuestas por las naciones nativas norteamericanas y las comunidades originarias. Durante décadas, las declaraciones públicas de estas comunidades, sus denuncias (apoyadas en muchas ocasiones por organizaciones civiles) y los casos judiciales que transcendieron a los medios de comunicación no dejaron de constatar un abuso continuo y una explotación habitual de sus conocimientos y prácticas culturales tradicionales. Aunque no debería dejarse fuera de esta discusión una crítica que plantee la usurpación

[8] Anthony Seeger, «Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections», en *Folk Heritage Collections in Crisis* (Washington, DC: Council on Library and Information Resources, 2001), 38.

de la representación por organismos internacionales, sin embargo, para algunas comunidades ha sido y todavía es necesario recurrir en sus propios países a este tipo de declaraciones internacionales para que sus derechos sean, al menos, tenidos en cuenta o reconocidos. Algunos de estos hitos son: la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Pueblos Indígenas[9], en especial su artículo número 31, en el que se incluyen una serie de disposiciones sobre los derechos que ostentan las comunidades tradicionales originarias sobre su propia cultura (entre ellos, «mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales»); la Convención de la Unesco sobre la Preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial, ratificada en 2003, que hace hincapié, principalmente, en la importancia de las tradiciones no escritas (y, por lo tanto, no protegidas por derechos de autor); y, por último, el Grupo de Trabajo de la OMPI sobre Folclore y Conocimientos Tradicionales, que proporciona numerosas medidas que, de implantarse, permitirían iniciar los cambios necesarios y sustanciales en las leyes de propiedad intelectual de muchos países. Como hemos comentado con anterioridad, no cabe duda de que todos estos esfuerzos pretendieron cambiar el control de las comunidades sobre los derechos de propiedad de sus tradiciones y ofrecer a las asociaciones y colectivos de defensa de los derechos tradicionales un recurso al que poder acogerse y apelar en caso de conflicto. Sin embargo, dado que la Declaración de las Naciones Unidas no es vinculante para las naciones firmantes, su impacto sobre la protección de derechos de los colectivos indígenas, naciones nativas o comunidades tradicionales ha distado mucho de ser eficaz y demuestra, una vez más, la necesidad de desvincular la ética de la legislación y situarla en un primer plano a fin de que no sea subsumida en justificaciones paralizantes. Como explicaremos a continuación, es en verdad imposible comprender una manifestación cultural compleja como la música si la descontextualizamos de su marco social, político o de su singular y específica relación con la naturaleza.

[9] Ratificada en un inicio por ciento cuarenta Estados. Sobre este particular y los trabajos de la OMPI, es muy útil el artículo colectivo de Beverly Diamond, Aaron Corn, Frode Fjellheim, Cheryl L'Hirondelle, Moana Maniapoto, Allan Marett, Taqralik Partridge, John Carlos Perea, Ulla Pirttijärvi y Per Niila Stålka, «Performing Protocol Indigenous Traditional Knowledge as/and Intellectual Property», en *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*, ed. Jennifer Post (Nueva York: Routledge, 2018), 17.

3. Autorías diversas: otras formas de escucha y de transmisión

Si los derechos de autor responden a un contexto histórico, económico y social determinados (una metafísica propia también, si se quiere), encontraremos toda una diversidad de conceptos relacionados con la autoría y la propiedad de las prácticas musicales. Como escribe Beverly Diamond, muchas comunidades indígenas diferencian con claridad ambas nociones, aunque cada una lo haga de diversas maneras y con características culturales propias. Para algunas de estas culturas, las nociones de autoría y propiedad no dan la justa medida de la complejidad necesaria para describir la creación musical. Esta es la razón por la que Diamond explica que el concepto de *linaje* puede ser más «significativo, porque reconoce la autoría, pero enfoca la atención en la transmisión cultural»[10].

Cuando Seeger trata, en uno de sus textos, la distancia insalvable y el desajuste que se produce a la hora de pretender aplicar los derechos de autor (centrados en el concepto de creación individual con fines de lucro) para aplicarlos a las comunidades indígenas de la Amazonia, realiza algunas preguntas que no dejan de resultar para nosotros sorprendentes en gran manera: ¿cómo se registra una canción compuesta por un jaguar, aprendida de un cautivo hace más de doscientos años y controlada no por un individuo, sino por un grupo ceremonial?[11].

Las nociones de propiedad que podemos encontrar a lo largo de las descripciones realizadas en la historia de la etnomusicología y de la antropología difieren de la nuestra de una manera esencial. Por ejemplo, los suyá/kĩsêdjê de Brasil utilizan el término *kandé* para designar el concepto de propiedad de sus canciones[12]. *Kandé*, escribe Seeger, se podría traducir de una manera aproximada como «propietario/controlador», o también podría considerarse «maestro de» (un experto en la fabricación del objeto). Los objetos físicos como hachas, taburetes y ollas para cocinar tienen, para los suyá/kĩsêdjê, *kandé*. Y aunque otras personas de la comunidad pueden utilizar estos artículos, el *kandé* es el que da permiso para que el objeto pueda ser usado y para que el objeto pueda ser devuelto. La palabra despliega ambos sentidos: una persona con gran maestría en la fabricación o

[10] Ibid., 25.
[11] Anthony Seeger, «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property», *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 90.
[12] Anthony Seeger, «Ethnomusicology and Music Law», *Ethnomusicology* 36, n.º 3 (otoño 1992), 347.

creación y la persona que tiene la decisión para su uso. Pero además, en el caso de las canciones, al disponer de dos tipos principales de canción, una individual y otra colectiva, también hay dos tipos de nociones de propiedad[13].

Como explica Seeger, un suyá/kĩsêdjê aprende nuevas canciones individuales para las ceremonias (a lo largo de su vida puede aprender docenas de ellas[14]). Las canciones son transmitidas por «personas sin espíritu», quienes, a su vez, las han aprendido de una planta, un pez o un animal determinado. En el supuesto de que pretendiéramos estudiar la autoría de una canción determinada, aparecería una compleja transmisión musical que atraviesa las vidas de las personas, de los no humanos y de los ancestros:

> The originator of the song is a specific plant, fish, or animal species. The communicator of the song (the person who most nearly fits the Western concept of «composer») is the person-without-spirit. The owner/controller (kandé) of the song is the person who learns it and sings it aloud for the first time. Thus the song I sang in the 1972 Mouse Ceremony was «my» song, although the ritual specialist taught it to me. The Suyá said I had become its «owner/controller» and if someone sang it badly I could complain[15].

Cuando una persona fallece, la asociación que se establece con sus canciones individuales continuará por un tiempo determinado (nunca más allá de una generación). Incluso un suyá/kĩsêdjê de una generación más joven puede conmemorar su partida cantando «sus canciones» durante un día entero, la familia del fallecido lo aceptará sin problema alguno y llorará al escuchar las canciones «individuales» de su pariente cercano.

Sin embargo, con respecto a las canciones colectivas, es la comunidad la que mantiene la propiedad y el control de su uso. Así, las canciones dirigidas a una ceremonia, por lo general de gran antigüedad, están relacionadas y asociadas al grupo específico que las cantó por primera vez, aunque su autoría y su origen se deban a una transmisión de, por ejemplo, un animal a una «persona sin espíritu»[16].

---

[13] Ibid.
[14] Ibid., 347-348.
[15] Ibid., 348.
[16] Ibid.

En otras regiones del mundo podemos encontrar también otras maneras diversas de darse la autoría y la propiedad de las canciones. La monografía de Raymond Ammann[17] sobre la música ritual e instrumental en el archipiélago de Vanuatu describe como, excepto las canciones infantiles y las nanas, cada una de las canciones pertenece a una o varias personas del mismo linaje y no pueden interpretarse sin el permiso del «propietario». Pero ¿qué ocurre cuando se necesita una nueva para un propósito determinado? En estos casos, la persona puede encargársela a un «especialista», mediante pago previo, y convertirse a partir de esta acción en su propietaria.

Por otra parte, la figura de este «especialista» no puede asimilarse a la de un «compositor», ya que el «especialista» adquiere la canción mediante un acto espiritual en el que los espíritus de los antepasados se la transmiten. Ammann prefiere utilizar el término «song receiver»[18] para referirse a esta figura, extraña quizá para nuestra cultura, pero fundamental en este proceso de transmisión de las canciones en la cultura tradicional de Vanuatu.

El «song receiver» adquiere las nuevas canciones cuando camina por el bosque y escucha los sonidos de las corrientes de agua, el viento sobre los árboles, los sonidos de los insectos o el crujido de las hojas[19]. En Vanuatu, muchas comunidades piensan que los ancestros influyen en el entorno sonoro y permiten que la música llegue al «song receiver».

De nuevo, como en los suyá/kĩsêdjê, encontramos múltiples formas de autoría por completo diferentes y alejadas sobremanera de nuestra noción de propiedad. Quizá una de las críticas más profundas que podrían hacerse a los proyectos internacionales (aquellos que han pretendido «extender» los derechos de autor a las comunidades originarias) es la subsunción de formas de autoría y propiedad, como las ya comentadas, en unos derechos supuestamente universales. En este sentido, siguiendo a Eduardo Viveiros de Castro en su libro fundamental sobre el perspectivismo y el multinaturalismo indígena[20], no se trataría de continuar

[17] Raymond Ammann, *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu* (Zúrich-Berlín: Lit Verlag, 2012), 23.
[18] Ibid.
[19] Ibid., 25.
[20] Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural* (Buenos Aires: Katz Editores, 2010), 59-60.

la manera minuciosa en la que la antropología ha descrito «el punto de vista del indígena» para, a continuación, señalar «sus puntos ciegos» y clasificarlo, convenientemente analizado, en un punto de vista más de la crítica antropológica. La tarea consistiría, antes bien, en intentar descubrir cuál es el concepto de «punto de vista» de las culturas amerindias, de qué forma se expresa su singularidad. Las diferentes formas de darse el concepto de propiedad y autoría en los suyá/kĩsêdjê y en las culturas tradicionales de Vanuatu son susceptibles de una lectura en el contexto del perspectivismo amerindio descrito por Viveiros de Castro o del animismo de Philippe Descola[21]. Ambas culturas participan de un esquema ontológico en el que las especies existentes mantienen una continuidad metafísica (el alma es genérica en todas las especies) y una discontinuidad física (los cuerpos son específicos para cada una de las especies). De ahí que, desde este «punto de vista» –inconmensurable con respecto a la ley de propiedad intelectual–, para descubrir la autoría de una canción, habría que, por ejemplo, remontarse a la enseñanza de un jaguar (como en el caso antes mencionado). De este modo, y siguiendo lo que indica el etnomusicólogo Bernd Brabec de Mori, habría que tomar en serio el papel que juegan los «actores no humanos» en la creatividad en general y en la musical en particular:

> This means that among many communities on Earth, a totally different approach to creativity and invention has to be envisioned, an approach that is ethnographically grounded. By taking the position of our research associates seriously, this approach acknowledges non-human actors as part of, or even the source of, creativity in general and creating music in particular[22].

También habría que tener en cuenta el término *acoustemology*[23], acuñado recientemente por Steven Feld, otro de los investigadores que más ha contribuido al cambio de paradigma que relaciona el proceso creativo musical entre humanos y no humanos. Gracias a este concepto, Feld ha ofrecido una alternativa a las discu-

---

[21] Philippe Descola, *Más allá de naturaleza y cultura* (Buenos Aires: Amorrortu, 2012).

[22] Bernd Brabec de Mori, «Music and Non-Human Agency», en *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*, 182. Sobre este particular, es muy útil el siguiente artículo compartido: Bernd Brabec de Mori y Anthony Seeger, «Introduction: Considering Music, Humans, and Non-Humans», *Ethnomusicology Forum* 22, n.º 3 (2013), 269-286.

[23] Steven Feld, «On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology**»,** en *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?*, ed. Francesco Giannattasio y Giovanni Guiriati (Udine: Nota, 2017), 84.

siones sobre la identidad que han tenido lugar en los últimos cincuenta años de la historia de la etnomusicología (discusiones o crisis resumidas en el par musicología-antropología). La *acoustemology* incluye una perspectiva poshumanista que excede cualquier pretensión antropocéntrica y que surge de la pregunta por el conocimiento a través de la escucha y el sonido. Como el autor ha explicado en sus últimos textos, los fundamentos teóricos de sus primeras investigaciones se vieron trastocados durante el trabajo de campo con los bosavi de Papúa Nueva Guinea. Aquello que, en un principio, se pensaba teóricamente como la adaptación acústica de los bosavi al medio (en este caso, la selva tropical) tuvo que transformarse en otro paradigma, necesario este para entender la relación inherente entre las canciones de los bosavi y el espacio en el que habitan. En consecuencia, Feld necesitó ampliar, a lo largo de muchos años, sus conocimientos en ornitología de la zona o en historia natural para sumarlos a su formación musical, así como sus conocimientos técnicos sobre grabación y sus estudios académicos de lingüística. Estas tres últimas habilidades mencionadas (asumibles para un etnomusicólogo en general) imposibilitaban una comprensión profunda de las canciones de los bosavi como medios precisos para cartografiar sonoramente la selva, y tampoco daban cuenta del «punto de vista» que hay que adoptar para escuchar dichas cartografías sonoras; un «punto de vista», por otra parte, propio de las aves locales:

> I had no idea that Bosavi songs would be vocalized mappings of the rainforest, that they were sung from a bird's point of view, and that I would have to understand poetics as flight paths through forest waterways; that is, from a bodily perspective rather different from perceiving with feet on the ground. And I had no idea that Bosavi women's funerary weeping turned into song and that men's ceremonial song into weeping: in other words, that apprehending Bosavi soundmaking would require a gendered psychology of emotion in addition to a dialogic approach to vocality[24].

Para los bosavi, las aves no son solo *Ornithurae* (es decir, el nombre que indica la especie clasificada por las ciencias biológicas), sino que, como indica Feld, son *ane mama*, que significaría, en una traducción aproximada, «reflejos desaparecidos» o «reverberaciones desaparecidas». Así, las aves son ausencias convertidas en presencias, y, sobre todo, son presencias que muestran ausencias audibles

[24] Ibid., 88.

y visibles. O dicho de otra forma, son aquellos «otros» en los que los humanos devienen de manera irremediable cuando alcanzan la muerte. Sus canciones y sonidos no son solo comunicaciones audibles que indican la hora del día, la estación en la que nos encontramos o la profundidad y altura de los bosques, sino que aparecen como «materializaciones que reflejan la ausencia en y a través de la reverberación»[25].

La *acoustemology* de Feld nos permite tomarnos en serio la naturaleza de las interacciones sonoras de estas comunidades con el resto de las especies con las que conviven, así como con el medio ambiente que comparten. Durante veinticinco años de aprendizaje, grabación y transcripción de canciones, Feld ha recopilado mil canciones bosavi relacionadas con la cartografía de los caminos forestales: casi siete mil descriptores léxicos, nombres de lugares, flora, fauna y topografía, así como evocaciones fonéticas de las cualidades y los cambios de luz, del viento o de los sonidos[26]. Estos cantos son el archivo de toda una cartografía poética del bosque.

Asimismo, la *acoustemology* no deja de interpelarnos sobre «the ethical and political consequences of an anthropocentric belief in an essential human nature, and engages how this idea aided imperialism and the domination of people, species, and places»[27]. Las implicaciones obtenidas de estas consecuencias se asumen irrenunciables para los estudios sonoros y las historias de la música por venir.

Como veremos más adelante, la etnomusicología, en especial la practicada en los Estados Unidos y Canadá, ha realizado un trabajo profundo de revisión de sus propias prácticas y definiciones, hasta el punto de considerar necesario establecer una disciplina poscolonial o decolonial aplicada. Algunas de estas revisiones han propiciado una nueva práctica del trabajo de campo basada en la reciprocidad y en la concepción de la intervención desde el punto de vista de sus implicaciones éticas (por encima de los «logros» académicos). Y desde el ámbito de las profesiones de los archivos, los depósitos de documentos han buscado una mayor participación de los investigadores y formas inéditas de interpretación de sus contenidos. Sin duda, esta nueva noción de archivo se ha visto reflejada, como veremos en los últimos apartados de este texto, en las acciones de repatriación y curación.

[25] Ibid., 89.
[26] Ibid., 92-93.
[27] Ibid., 94.

Si los derechos de autor están, desde su constitución, enfrentados con la diversas maneras de entender la música que ofrecen «otras» comunidades musicales y sonoras, la mera aceptación, preservación, organización y difusión de los soportes sonoros donados por los etnomusicólogos supone una irrupción y suscita numerosos problemas para los archivos que intentaremos describir posteriormente.

Problemas, por otro lado, que surgen de la desprotección legal, de la incomprensión científica de los contenidos sonoros y musicales, del tratamiento de las ciencias de documentación (alejadas de toda una afectividad y espiritualidad de las músicas a catalogar y preservar) o de un uso fraudulento de apropiación por parte de algunos músicos o compositores. Para ello, conviene discutir las similitudes y diferencias de las dos tipologías de grabación sonora depositadas en los archivos: la grabación de campo (resultado de una investigación etnomusicológica) y las grabaciones «comerciales» (casi todas editadas y recopiladas por especialistas de una cultura o región determinada).

4. Grabaciones de campo etnomusicológicas

El estudio de las diferencias y similitudes entre las grabaciones sonoras etnomusicológicas obtenidas en el contexto de un trabajo de documentación e investigación antropológico o etnológico determinado y los soportes producidos y comercializados por sellos discográficos (pertenecientes o no a instituciones de carácter público) es central para comprender los profundos cambios que se han originado tanto en nuestros archivos y bibliotecas como en la disciplina etnomusicológica. Sin duda, para los etnomusicólogos y antropólogos, la recopilación de grabaciones de campo constituye una de sus técnicas metodológicas fundamentales. El resultado de esta práctica, los soportes sonoros recopilados durante una vida académica, puede estar acompañado de notas de campo, conversaciones y entrevistas, fotografías, transcripciones de ejemplos musicales o tomas de vídeo, por citar tan solo algunos ejemplos. Por otra parte, estas grabaciones se organizan y preservan con el objetivo y la intención de obtener una mayor comprensión de la música estudiada, así como para facilitar el estudio del contexto cultural, ritual, ceremonial o escénico.

En consecuencia, las grabaciones de campo y las grabaciones comerciales (denominación que utilizaremos en este texto para diferenciarlas de las primeras) han generado dos tipologías de documentos netamente diferenciados. Entre los dos

tipos, podemos mencionar las siguientes diferencias en función de las relaciones que establecen con los objetivos de la recopilación; de las características de la selección y las decisiones tomadas durante el proceso de edición del audio; de la relación con los derechos de propiedad intelectual; del tipo de difusión, de preservación, etcétera. Desde el inicio de la historia de la grabación sonora las dos tipologías de grabación comienzan a bifurcarse, manteniendo, sin embargo, algunas similitudes que intentaremos describir a continuación.

A este respecto, fue en el contexto de los primeros estudios antropológicos realizados con los nativos norteamericanos donde surgió la posibilidad de utilizar las grabaciones de campo como un medio esencial para la investigación. Jesse Walter Fewkes, zoólogo de la universidad de Harvard, realizó su primer viaje de investigación a Calais y Maine acompañado de un aparatoso equipo de grabación de cilindros de cera junto a varios asistentes. El objetivo de Walter Fewkes consistió en documentar la lengua y la música de los passamaquoddy, entre otros nativos norteamericanos. Este primer grupo de grabaciones realizadas en cilindros de cera, tan solo trece años después de la patente de Edison, constituyen los primeros soportes sonoros utilizados en una investigación etnológica. Aparte de las dificultades técnicas que aparejaba su uso en el trabajo de campo, en aquellos días el cilindro de cera no constituía, precisamente, la mejor herramienta para acreditar la calidad «científica» de un trabajo de este tipo. De hecho, todavía no existía un acuerdo general en la comunidad académica acerca de su uso en la investigación de campo e incluso muchos investigadores mantenían posturas contrarias a su utilización. En Calais, Fewkes[28] grabó durante varios días a dos ancianos passamaquoddy, Noel Josephs y Peter Selmore, quienes aceptaron ser grabados por el investigador al considerar que sus palabras y canciones podían, en un futuro, ayudar a la preservación de sus tradiciones. A su regreso a Boston, Fewkes escribió una serie de artículos en los que sugería la necesidad de incorporar los cilindros de cera como una herramienta fundamental para el estudio etnológico y para la preservación de todos aquellos sonidos «moribundos» que estaban desapareciendo[29].

[28] Son varios los autores que han tratado los comienzos de la grabación comercial de músicas no occidentales. El libro de Erika Brady, *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography* (Jackson, MS: University of Mississippi, 1999), continúa siendo fundamental; trata con gran detalle el proceso de grabación de las canciones passamaquoddy y las metodologías de campo de Walter J. Fewkes en 1890.
[29] Sigo aquí el texto de Brian Hochman, *Savage Preservation: The Ethnographic Origins of Modern Media Technology* (Mineápolis, MN: University of Minnesota Press, 2014), ix-xii.

A partir de los artículos publicados por Fewkes en varias revistas académicas, el cilindro de cera pasó a formar parte de las principales herramientas de estudio del investigador de campo. De hecho, los registros en cilindro fueron fundamentales para el desarrollo del mayor proyecto de recopilación de lenguas y músicas de los nativos norteamericanos llevado a cabo, principalmente, por las etnólogas Alice Cunningham Fletcher y Frances Densmore (ambas colaboradoras del Departamento de Etnología de la Smithsonian).

Si los inicios de la grabación sonora (la anécdota de la imagen del sello La Voz de su Amo es un ejemplo inmejorable) se hallan vinculados a la preservación de la voz de los seres desaparecidos, el soporte sonoro, en un contexto etnológico y etnomusicológico, está irremediablemente vinculado al proyecto académico colonial de la conservación de las culturas en «vías de extinción» y a las prácticas de clasificación científica de las especies zoológicas[30].

Por otra parte, Jonathan Sterne dedica un capítulo, en su influyente libro sobre los *sound studies*[31], a las grabaciones sonoras etnomusicológicas, y nos ayuda a no perder de vista el vínculo establecido entre la historia de la etnomusicología grabada y su contexto histórico, ideológico y filosófico. Sterne explica que, a pesar de que los nativos y etnólogos norteamericanos ocupaban un mismo espacio geográfico, la etnología temprana situó a las comunidades nativas en una especie de existencia ubicada en el pasado colectivo de la «sociedad blanca»[32].

El proyecto de recopilación sistemática de la multiplicidad de músicas de los nativos norteamericanos se realizó en un momento histórico en el que los programas federales de los Estados Unidos tenían, como objetivo principal, que los nativos abandonaran a la fuerza sus terrenos y espacios tradicionales y, con ello, sus religiones, su economía y sus expresiones culturales. La sustitución de formas de vida múltiples y diferentes por los «valores blancos» estadounidenses, fundamentados en el liberalismo industrial, ya había comenzado tiempo antes, pero

[30] Como ha demostrado Rachel Mundy en su reciente libro sobre la transformación del concepto de escucha del canto de las aves y su estudio por parte de las ciencias biológicas y etológicas. El hecho de que Walter Fewkes fuera zoólogo no carece en absoluto de importancia. Rachel Mundy, *Animal Musicalities: Birds, Beasts, and Evolutionary Listening* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018).
[31] Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003).
[32] Ibid., 311-312.

fue a finales del siglo XIX cuando se llevó a cabo mediante tácticas y estrategias estatales[33].

Sin duda, las primeras grabaciones etnográficas de los nativos norteamericanos estuvieron marcadas por la premura y la sensación de pérdida inminente (una característica que acompañará a la etnomusicológica durante buena parte de su historia):

> Early ethnographic recordings of Native Americans are, thus, marker by a sense of impending loss and the imperative of preservation as well as the hope for their future use. By considering the processes through which theses early recordings were made alongside the incredibly nostalgic language of anthropological mourning that accompanied them, we can catch a glimpse of a long cultural-historical process of crystallization. Sound recording came to take on a whole set of temporal and cultural valences specific to a particular time and place–in this case, the ethos of preservation in the late nineteenth century–that would in turn be reattributed to the machine itself[34].

A propósito de los primeros cilindros grabados por Fewkes, Sterne indica, además, que los fonogramas representan la mediación de un proceso de adaptación y simplificación en el que el intérprete y el evento son convenientemente preparados para el proceso de abstracción que supone la «máquina de reproducción». Un procedimiento de campo, por otra parte, inherente a las grabaciones comerciales desde sus inicios hasta la actualidad:

> The performance itself was transformed in order to be reproduced. The abstraction happened before the cylinder spun or a word was sung. Although written transcription can bear the same mark of abstraction, it takes more effort to mistake a written description of a Snake Dance song for the song itself[35].

Para la historia de la grabación comercial es de gran interés constatar que, en nombre de una supuesta «eficacia científica» y por la comodidad técnica de todos los académicos, los primeros intentos de grabaciones de campo fueron sustituidos por

[33] Ibid., 312.
[34] Ibid., 315.
[35] Ibid., 320.

grabaciones en estudio. En este sentido, el caso de una de las principales etnomusicólogas de la época, Alice Fletcher, es paradigmático. Su trabajo de campo consistió en la grabación sistemática, en su propio estudio de su casa de Washington, de los nativos norteamericanos que pasaron por la ciudad. Estas grabaciones «científicas» se realizaron aprovechando las visitas institucionales de representantes de los nativos para firmar diversos tratados con el Gobierno de los Estados Unidos o para otros asuntos de carácter político, así como por invitación expresa de Fletcher a diversos miembros de las naciones nativas que ella consideró relevantes.

Para Sterne, estos inicios de la disciplina estuvieron vinculados a las estrategias de planificación estatal y al acceso pormenorizado a datos estadísticos, sociológicos o culturales en general. De hecho, durante todo el siglo xx, este corpus científico fue fundamental para que Gobiernos e instituciones coloniales en todo el mundo pudieran controlar o eliminar aquellas culturas nativas resistentes al cambio de sus formas de vida. Sterne explica que, de manera simultánea a las amplias recopilaciones de grabaciones sonoras, surgieron también las políticas estatales de concentración y contacto obligado:

> Fletcher's method beneficed from the prestige of Washington, D.C., as the nation's capital; it helped persuade her subjects to perform for the machine. Her frank and pragmatic approach may also have been partly a result of her orientation toward Native American culture itself: she was a strong advocate of integration and assimilation. In fact, Fletcher had previously worked for federal agencies attempting to get Native Americans to comply with the Dawes Act. As a result, her recording technique embodied not a pristine native culture about to be touched by modernity, but a living native culture in continuous contact with white culture[36].

Asimismo, en los primeros tiempos de la grabación y edición de los fonogramas, las metodologías aplicadas implicaban también numerosos problemas de carácter ético. Por ejemplo, Frances Densmore, responsable de la grabación de miles de cilindros a varias naciones de nativos norteamericanos, pretendió enfatizar las características melódicas de las culturas musicales estudiadas en detrimento de otros registros musicales como el ritmo o el timbre (carentes de interés para sus investigaciones). La obsesión por obtener una grabación adecuada que mostrara a

[36] Ibid., 322.

Imagen 1.
La etnomusicóloga Frances Densmore transcribiendo la música grabada en un cilindro de cera a notación musical (ca. 1914). Library of Congress

la perfección la línea melódica estaba dirigida a obtener un patrón único musical. Con este fin, mediante la aplicación de metodologías de clasificación propias de la biología, Densmore alejaba el proceso de grabación de cualquier otra aproximación que pudiera resaltar el contexto de las músicas grabadas. La melodía fue preparada para que su apreciación resultara lo más clara posible y para poder ser, después, oportunamente transcrita, cotejada, organizada e insertada en patrones de alturas de notas. En la actualidad, cuando nos aproximamos como oyentes a estas grabaciones, deberíamos ser conscientes y tener en cuenta que se grabaron con criterios de «calidad científica», con técnicas dirigidas a mostrar la melodía cantada[37].

Gracias a esta bibliografía reciente, ya no nos resulta posible desvincular la grabación etnomusicológica de la recolección «científica» y «administrativa» de datos «útiles» sobre las culturas nativas norteamericanas de finales del siglo XIX y principios del XX.

En Europa, pocos años después, comenzó también la creación de los primeros archivos dirigidos a la preservación y el estudio de las grabaciones sonoras,

[37] Ibid., 324.

con objetivos, por otra parte, muy similares a las prácticas realizadas en los Estados Unidos. El primer gran archivo fue el Phonogramm-Archiv de la Academia de las Ciencias de Austria, al que siguieron después varios de los principales archivos sonoros abiertos en Berlín, París y Londres.

El caso del Berliner Phonogramm-Archiv fue de vital importancia para la historia de la etnomusicología, debido, en gran parte, a la labor ejercida por su primer director Erich Moritz von Hornbostel, quien comenzó su trabajo como director de dicha institución en 1905 y fue el autor de libros fundamentales para la historia de esta disciplina recién comenzada. Asimismo, sus textos académicos jugaron un papel central en la consolidación de la llamada «musicología comparada». Su labor en el archivo consistió en la recopilación de todo tipo de músicas no occidentales y en el posterior análisis sistemático de las músicas archivadas. Este análisis incluía la altura de las notas, el ritmo, los ataques, las variaciones de las canciones recopiladas, las características tímbricas de los instrumentos, etcétera. Para Hornbostel, el acceso a este corpus sonoro desconocido propiciaría la comprensión científica de la diversidad musical del mundo.

De nuevo Sterne nos ofrece las claves estéticas del proyecto de preservación de Hornbostel, que se despliega en una suerte de triple temporalidad: un tiempo lineal-histórico, un tiempo geológico y un tiempo fragmentado:

> The triple temporality of sound recording reapers in von Hornbostel's work as logical steps in an argument: we must preserve the voices of dying cultures so that we have them (linear-historical time); we must then preserve the recordings themselves so that we can keep them (geologic time), so that we may then break them down and study them at our leisure (fragmented time)[38].

La triple temporalidad que preserva las «culturas moribundas» también las congela y las fragmenta para su estudio y es constitutiva del proyecto occidental de la etnomusicología en sus comienzos. Como veremos a continuación, algunas de las primeras grabaciones comerciales comparten desde el inicio de su historia muchas similitudes con las grabaciones «académicas», pero durante la primera mitad del siglo xx surgirán otro tipo de soportes sonoros con características específicas propias.

[38] Ibid., 330.

5. Grabaciones comerciales etnomusicológicas

La primera grabación comercial fue realizada por un etnógrafo contratado por la institución Smithsonian, James Mooney. Este investigador viajó en 1890 a las llanuras occidentales de los Estados Unidos para estudiar un movimiento religioso, con un fuerte carácter mesiánico, que había surgido en 1889: la *ghost dance* [danza de los espíritus]. Este movimiento adquirió una gran difusión entre varias comunidades de nativos norteamericanos y supuso una forma de resistencia ante la política de exterminio del «hombre blanco». En 1894, Mooney grabó para Emile Berliner varias canciones aprendidas directamente de algunos participantes de las ceremonias. Los doce discos grabados (en este caso se trataba de discos, no de cilindros de cera) estuvieron disponibles en noviembre de 1894 y aparecieron en la lista de productos que difundía la propia Berliner's United States Gramophone Company. Pero ¿qué mostraban estas primeras grabaciones? Lo que escuchamos cuando reproducimos estos discos es una «reinterpretación»: las transcripciones de las melodías y los textos son del propio Mooney, pero además, y lo que aún resulta más sorprendente para nosotros en la actualidad, fueron interpretadas por él mismo en un estudio de grabación urbano. La escucha de estas grabaciones nos muestra una voz sin el timbre ni las inflexiones microtonales tan características de las canciones de los nativos norteamericanos. Como comenta Stephen Cottrell en su artículo sobre las relaciones entre la etnomusicología y la industria musical, la primera grabación comercial de la etnomusicología se adelantó en un siglo al fenómeno de la World Music[39].

A partir de la última década del siglo XIX e inicios del siglo XX, los catálogos de las compañías discográficas incluían ejemplos de «grabaciones étnicas» o «discos nativos» (como eran clasificadas estas músicas en los folletos de los discos comerciales). Para analizar los comienzos de la industria discográfica en países no occidentales, podemos seguir el texto de Pekka Gronow, en el que se estudia la actividad comercial de Fred Gaisberg, uno de los principales representantes de la Gramophone Company en la venta discográfica para países no occidentales.

En estos años, la actividad comercial, que consistía en la venta de discos de músicas no occidentales, creció de manera exponencial. Desde 1902, Gaisberg de-

[39] Stephen Cottrell, «Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview», *Ethnomusicology Forum* 19, n.º 1 (junio 2010), 7-8.

Imagen 2. Fotografía de Adolph F. Muhr de una *ghost dance*, celebrada a finales del siglo XIX por un grupo de nativos norteamericanos (cheyennes y arapahoes). Library of Congress

dicó sus esfuerzos a abrir nuevos mercados y a adquirir un catálogo de «discos nativos»[40]. En menos de un año, sus grabaciones sumaron la cifra de más de mil setecientos discos de músicas tradicionales y populares de la India, Java, China, Japón o Malasia. Las grabaciones originales eran enviadas de vuelta a Europa para su producción y los discos regresaban posteriormente a los agentes de ventas locales. En pocos años, el resto de compañías discográficas internacionales (Columbia, Victor, Zonophon-Records y Odeon, entre otras) siguieron su ejemplo y establecieron agencias de representación en los principales países coloniales. Como era de esperar, este tipo de grabaciones no se realizaban con objetivos académicos o con el fin de enviarlas a los archivos de preservación de Europa: se dirigían a un público formado por las clases altas de cada país, aquellas que tenían la posibilidad de adquirir una nueva tecnología occidental. En su artículo, Gronow analiza las cifras de ventas y reconstruye la incipiente industria musical creada ex profeso para este tipo de grabaciones. Por ejemplo, entre 1900 y 1910,

[40] Pekka Gronow, «The Record Industry Comes to the Orient», *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (mayo 1981), 251.

la Grammophone Company publicó catorce mil grabaciones para Asia y el norte de África[41].

Con respecto a la tipología de las músicas grabadas, se publicaron las primeras colecciones comerciales de músicas centroasiáticas, de música tradicional de Irán, de los países que formaban parte del Imperio Otomano, de la India, Nepal, Tíbet, Tailandia, China o Japón. Hasta la década de 1930, Gronow llegó a ofrecer un conjunto de títulos agrupados bajo la categoría de «música de Oriente», que sumaban entre cincuenta y cien mil títulos diferentes. Por otro lado, las sesiones de grabación se realizaban, en su mayor parte, en habitaciones de hotel con los técnicos y el equipo desplazados a la zonas locales y, por tanto, fueron excepcionales las grabaciones de campo que mostraran el contexto cultural, social o ritual. El tipo de música grabada dependía de los gustos locales, dado que eran los propios agentes de la zona los responsables de la selección. Algunas descripciones y anécdotas sobre los procesos de grabación han llegado a nuestros días gracias a las anotaciones de los propios empresarios. Por ejemplo, Gronow transcribió la siguiente anécdota:

> [The Beka expedition in India in 1905] Their Bombay agent had recommended a good friend in Calcutta who was a busy man: so he recommended another friend. The latter could not personally accommodate their wishes so he placed his friend at their disposal and this friend finally engaged a deputy -all at their expense. The deputy should have established the repertoire, recommended and engaged the right artistes and have attended the recording sessions to ensure that the right songs were sung in the right language, etc. The German soon realized that they would achieve nothing in this way… They then engaged someone else and set him the tasks of hiring the artists-this time working to a maximum price. While he set about his work they paid a visit to Darjeeling. While they were there, the man in Calcutta made the necessary arrangements and when the Germans returned, the recordings were made successfully[42].

El cómputo total de la producción de discos etnográficos ofrece una cifra considerable, pese a que estaban dirigidos a un mercado local. Con todo, resultan apreciables las diferencias con respecto a las ventas de discos realizadas en los países occidentales. Por ejemplo, algunos autores han estimado que tan solo en

[41] Ibid., 255.
[42] Ibid., 273.

Imagen 3.
Ejemplo de un disco de 78 rpm publicado por el sello Baidaphon (135019). Colección particular. Internet Archive

un año en Alemania se llegaron a vender al menos diez millones de discos; en Rusia, solo en 1915, el doble; y en el Reino Unido, casi el triple; lo que nos da una idea de la capacidad comercial de la industria musical en aquella época[43].

Aunque, en realidad, el principal objetivo de la industria discográfica no eran las grabaciones en sí, sino la adquisición del equipo de reproducción: en torno a la venta de los gramófonos giraba toda la planificación financiera de las discográficas internacionales[44].

Desde otro ángulo, la historia discográfica contada por estas compañías difiere de la versión descrita por los intérpretes de los países receptores. No cabe ninguna duda de que con la venta de este tipo de contenidos musicales orientados a los mercados locales comenzaron también diversos cambios, de mayor o menor impacto, en unas tradiciones musicales, por lo demás, poco acostumbradas al fenómeno de la fijación de la música interpretada. El etnomusicólogo especialista

[43] Cottrell, «Ethnomusicology and the Music Industries», 10.
[44] Ibid., 11.

en la tradición musical de Afganistán, John Baily, indica en su capítulo del libro colectivo *Recorded Music*[45] los siguientes efectos producidos por el proceso de grabación de tradiciones orales: una estandarización del repertorio al «fijar» una actividad musical de carácter efímero, lo que genera una tradición normalizada para intérpretes futuros; numerosos cambios estilísticos provocados por el aceleramiento de los procesos de aprendizaje y de transmisión de las ideas musicales; cambios en el estatus social de los intérpretes producidos por las diferencias que se crean entre aquellos que han sido seleccionados para el proyecto de grabación y aquellos que permanecen inéditos; la señalización o, incluso, la creación de una nueva categoría de músicos individuales en el contexto tradicional de una interpretación que se desarrolla de manera colectiva.

Estos efectos[46] forman parte, además, de la historia de la grabación etnomusicológica y demuestran que cualquier proceso de grabación con el equipo técnico correspondiente (magnetófono, micrófonos, cámaras, etcétera) impactará de manera inevitable en el evento grabado; efecto que debe tenerse en cuenta en cada investigación de campo. Por otro lado, en paralelo al desarrollo de la industria, surgieron cada vez más sellos discográficos relacionados con archivos etnomusicológicos o instituciones académicas. Con estos sellos aparecieron, también, metodologías más respetuosas con los intérpretes grabados y objetivos de difusión diferentes a la mera obtención de beneficios económicos.

A medida que fue creciendo el interés por las culturas musicales del mundo, también comenzó cierta transformación del observador y transcriptor solitario en el «laboratorio» de musicología comparada; este se convirtió en un académico dispuesto a estudiar las músicas en su contexto, cada vez más consciente de la importancia de los canales de difusión de los medios de comunicación de masas.

---

[45] John Baily, «Modi Operandi in the Making of "World Music" Recordings», en *Recorder Music: Performance, Culture and Technology*, ed. Amanda Bayley (Cambridge: Cambridge University Press, 2010). Este libro también contiene un capítulo muy útil con respecto al uso de las grabaciones como herramientas de investigación en el campo de la etnomusicología: Jonathan P. J. Stock, «Recordings as Research Tools in Ethnomusicology», 187-205.

[46] Otro efecto muy importante fue limitar la duración de la grabación, hecho que simplificó la música interpretada; como indica Baily: «The main constraints imposed by the technology were the duration of two-and-a-half to three minutes of early recordings and the acoustic limitations of what could be successfully recorded with the available hardware» (Baily, «Recordings as Research Tools in Ethnomusicology», 110).

Para Cottrell, sin duda, Erich M. von Hornbostel se situó de nuevo en la vanguardia de esta transformación[47]. Este «padre de la etnomusicología» recopiló en 1922 una «colección de demostración» formada por una selección de grabaciones del Berlin Phonogramm-Archiv. De modo que las instituciones de todo el mundo pudieron adquirir una colección de músicas tradicionales mediante una suscripción institucional de ciento veinte cilindros de cera. Aunque muchos académicos utilizaron esta colección como punto de partida para sus trabajos comparativos, la colección de cilindros (un formato en declive) no circuló entre la comunidad académica de forma tan amplia como Hornbostel hubiera deseado[48]. Para solventar entre imprevisto, se decidió cambiar de soporte sonoro y publicar la recopilación de cilindros en discos de 78 rpm (soporte más adecuado para una colección que pretendía formar parte de los estudios académicos de todo el mundo). La labor del Berlin Phonogramm-Archiv culminó en una de las colecciones académicas más representativas de los comienzos de la etnomusicología como disciplina consolidada: el álbum múltiple publicado en 1934 con el título *Musik des Orients*[49], que consistía en una recopilación de catorce discos de 78 rpm.

En otro orden de ideas, se trataba de ediciones con amplios textos descriptivos y en algunas ocasiones, por primera vez, aparecían mencionados los nombres de los intérpretes. Sin duda, estas colecciones estaban dirigidas a especialistas y sus tiradas eran ínfimas si las comparamos con las de la industria discográfica. En los Estados Unidos, por ejemplo, comenzó su actividad uno de los principales sellos discográficos etnomusicológicos, el sello Folkways. Su director durante muchos años, Anthony Seeger, describe en uno de sus artículos una de las características más representativas de este tipo de sellos, que consistía en la limitación del número de tiradas (y de ventas):

> Folkways was famous as a publisher of «scholarly» ethnographic recordings – thick LP records in heavy cardboard sleeves, replete with 12 or more pages of liner notes. Although not a scholar himself, Moses Asch believed strongly in the

[47] Cottrell, «Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview», 13.
[48] Ibid.
[49] Existe una reedición de todos los discos de 78 rpm en vinilos, hoy descatalogada, pero adquirible de forma completa en CD o en formato digital por la Smithsonian Folkways Recordings (FW04157/FE 4157).

> importance of documenting and preserving musical tradition of all kinds from all part of the world. Folkways was the precursor of many of the later 'world music' labels such as Auvidis, Rounder, Arhoolie, and others. Folkways was also famous for its role in the US (and world) folk music revival of the 1950s-1960s and for its policy of keeping all recordings in print[50].

Otro ejemplo de un sello discográfico orientado a especialistas e investigadores es la colección Unesco Collection of Traditional Music, creada por el indólogo Alain Danielou en 1961, en colaboración con el International Music Council y con el apoyo del Internationales Institut für Vergleichende Musikstudien und Dokumentation de Berlín. Fundada en 1960, la serie de la Unesco fue publicada por el sello Bärenreiter-Musicaphon. Todos los discos de esta serie, de gran formato, pretendían mostrar una selección de músicas tradicionales de un país determinado y se acompañaban generosamente de textos en tres idiomas escritos por especialistas de cada zona geográfica. Además, contenían fotografías de los instrumentos interpretados, fragmentos de transcripciones musicales o daban cuenta, algo fundamental para la protección de los derechos de autor, de los nombres de los intérpretes y participantes en las grabaciones. Como en el caso del sello Folkways, este tipo de colecciones discográficas se dirigía a etnomusicólogos, etnólogos o lingüistas, es decir, a profesionales más o menos implicados en trabajos de investigación académicos.

En Francia surgieron también otros sellos como Musiques du Monde, Auvidis y Ocora, con excelentes grabaciones y características similares a las de Bärenreiter-Musicaphon. Por otra parte, sellos estadounidenses como Lyrichord o Nonesuch se situaron entre las estrategias de venta de una compañía comercial y la orientación académica[51].

Desde el punto de vista de los derechos de autor y la ética, la historia de la difusión de las grabaciones sonoras etnomusicológicas permite situarnos en un contexto musical previo a los abusos comerciales que trataremos a continuación.

---

[50] Seeger, «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations», 93.

[51] Al tener un número de tiradas mayor y una difusión más amplia, algunos de los discos publicados por estos dos sellos influirán sobremanera en muchas músicas occidentales como el jazz, la música experimental o la música contemporánea.

6. Grabaciones robadas y la *schizophonic mimesis*: algunos casos judiciales

Le debemos al etnomusicólogo Hugo Zemp[52] el primer artículo dedicado de manera exclusiva a las relaciones comerciales, que, por otra parte, necesariamente mantienen los etnomusicólogos con los sellos discográficos, y a la disparidad de criterios económicos que rigen esta relación. Su texto fue además el primero en el que se describió un uso ilícito de sampleados (*sampling*) de fragmentos de grabaciones etnomusicológicas por parte de grupos musicales (sobre todo de música popular electrónica), de televisiones o de empresas de publicidad. Zemp estudió ocho casos en los cuales estuvo directa o indirectamente implicado, desde el punto de vista profesional, como etnomusicólogo, como asesor de una colección discográfica o como director de uno de los principales sellos discográficos etnomusicológicos. En este apartado, trataremos solo los ejemplos relacionados con las ediciones discográficas dedicadas a las músicas de las comunidades que viven en las islas Salomón (Melanesia).

En 1969, Zemp se trasladó a Malaita (islas Salomón) con un pequeño sueldo y con un sencillo equipo de grabación (magnetófono, micrófonos, etcétera) proporcionado por el Centre national de la recherche scientifique (CNRS). Al llegar a la isla, su objetivo principal consistió en reunirse con los representantes tradicionales de los 'are'are y discutir con ellos las características del proyecto de grabación y el coste económico para poder llevarlo a cabo. En la cultura musical de los 'are'are, cuando se quería contratar a los conjuntos de flautas de pan, género seleccionado por Zemp para ser grabado por primera vez, los miembros del conjunto debían recibir una cantidad acordada mediante el pago de la moneda tradicional de conchas. Asimismo, el pago en este tipo de moneda formaba parte de un complejo intercambio ceremonial (característico de muchas de las culturas de Melanesia). Puesto que la conversión de monedas tradicionales en dólares australianos era imposible de calcular, se acordó una cantidad en compensación por el tiempo que los músicos iban a dejar sin realizar sus actividades principales de cultivo, tanto en los jardines de la aldeas como en las plantaciones de cocos coloniales. Para los 'are'are, el dinero pagado a los intérpretes en ningún caso debía suponer la compra de los derechos de la música interpretada; es decir, la comunidad ofrecía su música tan solo para que fuera grabada[53]. En realidad, el trato «comercial» se

[52] Hugo Zemp, «The/An Ethnomusicologist and the Record Business», *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 36-56.
[53] Ibid., 37.

acordó con la mitad de la comunidad, aquella que no pertenecía a la iglesia protestante y para la que no había sido todavía prohibida la escucha e interpretación de la música tradicional (la otra parte escuchaba el pop panpacífico, tan habitual en la actualidad). Con respecto a la compensación por las ventas de futuros proyectos discográficos, Zemp incluyó la promesa de que, si en un futuro se publicaban discos con la música de los 'are'are, los beneficios redundarían en exclusiva en el consejo de jefes, para su reparto posterior con el resto de la comunidad.

Los LP publicados por Zemp con música de las islas Salomón y de otras islas del archipiélago son, aún hoy, la principal fuente accesible de estas músicas tradicionales de Melanesia. El proyecto discográfico incluyó tres LP con música de los 'are'are (dos de ellos dedicados a los conjuntos de flautas de pan); un LP con música fataleka y baegu del norte de la isla de Malaita; uno dedicado a la música de la isla de Guadalcanal, y dos con canciones polifónicas de Ontong Java[54]. Zemp envió personalmente todos los *royalties* de las ventas[55], la mayor parte en forma de dinero efectivo y la otra mediante la entrega de baterías para los giradiscos utilizados en las radios locales[56]. En su artículo también expone los problemas que tuvo que afrontar para la obtención de los permisos correspondientes en sucesivos proyectos de campo e indica, de forma clara y precisa, el dinero que se obtuvo por la venta de todos los discos, así como la forma exacta en la que se realizó su reparto. Asimismo, este artículo ha sido el primero en exponer de manera pública las cifras y los porcentajes reales de las ventas y en describir, además, las negociaciones que se establecieron entre los etnomusicólogos del sello

[54] *Melanesian Panpipes, 'Are'are* [vols. 1 y 2], Collection Musée de l'Homme, 1971-72 (Vogue 30104/05); *Melanesian Music, 'Are'are* [vol. 3], Collection Musée de l'Homme, 1973 (Vogue LDM 30106); *Fataleka and Baegu Music, Solomon Islands*, UNESCO Collection-Musical Sources, 1973 (Philips 6586018), reeditado en CD en 1990 por Auvidis-UNESCO; *Musique de Guadalcanal, Solomon Islands*, 1974 (Ocora-IFMC, OCR 74), reedición aumentada en CD en 1994 por Ocora Radio France; *Polyphonies of Solomon Islands (Guadalcanal and Savo)*, Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1978 (Le Chant du Monde LDX 74663), reedición aumentada en CD en 1990; *Traditional Polynesian Music of Ontong Java*, Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1971-72 (Vogue LD 785/LD 30109) [2 LP]. Posteriormente se publicaron en CD los siguientes títulos: *Solomon Islands: 'Are'are Panpipe Ensembles*, Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1994 (Le Chant du Monde LDX 274961/62) [2 CD]; *Solomon Islands: 'Are'are Intimate and Ritual Music*, Collection CNRS-Musée de l'Homme, 1995 (Le Chant du Monde CNRS 274963).

[55] Hay que tener en cuenta que siempre hablamos de pocas cantidades. Como era (y es) habitual cuando se trata de esta clase de grabaciones de campo, los márgenes de ventas eran muy reducidos.

[56] Zemp, «The/An Ethnomusicologist and the Record Business», 38.

y las comunidades grabadas. Desde otro punto de vista, también es interesante constatar que las negociaciones se vivieron con cierta sospecha por parte de las comunidades y le trasladaron su preocupación por el posible uso que se pudiera hacer de sus músicas grabadas.

Si tenemos en cuenta que Zemp fue, desde finales de los años ochenta, el editor de la Collection CNRS/Musée de l'Homme (una de las colecciones centrales de la historia de las grabaciones etnomusicológicas), su información es de primera mano para la descripción del tipo de contratos realizados en colaboración con el sello discográfico (Le Chant du Monde) y los compromisos adquiridos por parte de los etnomusicólogos participantes en el sello para la devolución de los beneficios a los intérpretes grabados[57].

Por otro lado, la relación que se estableció entre el productor (académico o no) de una grabación y los intérpretes fue de una gran complejidad. Por ejemplo, con mucha frecuencia era imposible la localización de los intérpretes que habían formado parte de una grabación de campo para enviarles la cantidad de dinero en efectivo correspondiente a la venta del LP o CD[58]. Como se sabe, ante el vacío legislativo, cuando se trata de las músicas tradicionales, este ejercicio ético del editor y del etnomusicólogo es el único que puede garantizar un reparto equitativo con los intérpretes.

Seguidamente, después de describir en su artículo las negociaciones, los contratos y las prácticas para poner de manifiesto que es necesario regirse por una suerte de ética (si bien, en continua revisión), Zemp describe varios casos que surgieron como consecuencia de la utilización de un sample sin ningún permiso previo y sin ninguna compensación para los intérpretes. Uno de los más relevantes fue el protagonizado por el grupo Deep Forest, tanto por su impacto en la bibliografía posterior como por la sorprendente trama en la que se vieron involucradas

[57] Los etnomusicólogos también se comprometieron a proporcionar a las comunidades grabadas algunos ejemplares publicados o copias en casete (soporte este mucho más accesible para los músicos de otros continentes).

[58] Teniendo en cuenta, además, que en este tipo de sellos discográficos los beneficios se produjeron a lo largo de mucho tiempo y que era necesario volver a repetir los arduos procesos de localización cada vez. No obstante, la experiencia de Zemp muestra que, cuando hay un ejercicio ético de la actividad profesional, los inconvenientes no evitan que se realicen todos los esfuerzos posibles para hacer un reparto justo de los beneficios.

varias personas e instituciones. El propio etnomusicólogo nos describe cómo se desarrolló la primera llamada telefónica por parte de una representante de la Unesco:

> I was first contacted by phone by Mrs. Noriko Aikawa, Chief of Intangible Cultural Heritage Section of Unesco (in charge of Unesco Collection), who informed me that young Belgian musicians were going to compose music for a CD in honor of an international Day of the Earth, using samples from African music published on Unesco records. According to her, Simha Arom had already agreed, saying that these musicians at least were asking permission while others would just pirate recordings. Among the Unesco records with African music which I had published, only the one on Baule vocal music from Côte d'Ivoire had been reissued on CD. Mrs. Aikawa had a demonstration tape of the planned CD and made me listen to it on to telephone. I couldn't recognize any tune on the phone, just the standardized rhythms typical of dance music made by computers and synthesizers[59].

Esta representante de la Unesco le solicitaba su colaboración y la cesión de una de sus grabaciones de campo realizadas en África. Zemp mostró su desacuerdo con este tipo de «proyectos», de moda en aquella década, que consistían en dar a conocer la música tradicional no occidental mediante la mezcla con bases de música electrónica; es decir, un producto de la World Music convenientemente empaquetado para un público occidental. Sin embargo, tras varias llamadas y la insistencia de otras personas que se incorporaron a la petición, así como a la promesa de que los beneficios se invertirían en proyectos de preservación de las selvas tropicales, accedió al fin.

Semanas después entró en escena el sello discográfico Le Chant du Monde, co-editor de la colección del CNRS antes citada. El director del sello le comentó a Zemp que en un CD del grupo Deep Forest se habían utilizado varios fragmentos del LP grabado en Chad por la etnomusicóloga Monique Brandily[60]. Ambos, editor y sello discográfico, acordaron que era preferible negociar con el sello discográfico del grupo electrónico, Celine Music, a embarcarse en un largo pro-

[59] Zemp, «The/An Ethnomusicologist and the Record Business», 44.
[60] Se trata del disco *Tchad: Musique du Tibesti = Chad: Music from Tibesti*, 1980 (Le Chant du Monde) [LP], con grabaciones de campo realizadas por Monique Brandily en 1969, 1974 y 1979.

ceso judicial. El acuerdo incluyó un primer pago en concepto de *royalties*, con un 25% para la etnomusicóloga. La propia Brandilly se encargó de enviar el dinero íntegro a los informantes e intérpretes musicales de la etnia teda del Tibesti (Chad).

Cuando por fin, tras insistir, Zemp recibió un ejemplar del CD de Deep Forest y pudo leer su folleto, encontró una mención en la que se indicaba la colaboración de la Unesco y de los etnomusicólogos, los autores de las grabaciones, Simha Arom y él mismo. Como un ejemplo inmejorable de las prácticas fraudulentas habituales en muchos de estos productos de la World Music, el CD no contenía las grabaciones solicitadas de los baule de Costa de Marfil[61]; sin embargo, aparecía profusamente sampleado y sin mencionar un corte de su disco *Fataleka and Baegu Music* (uno de los soportes sonoros dedicados a las islas Salomón citado anteriormente), con el título «Sweet Lullaby».

Mientras tanto, el CD, aunque en especial el tema «Sweet Lullaby», siguió su propia carrera de beneficios para el grupo y su sello discográfico; tan solo en Francia alcanzó el Top 50 y vendió más de cien mil copias; en los Estados Unidos los ingresos fueron aún mayores: en 1995 vendió más de dos millones y obtuvo una nominación para el Grammy[62]. Si tenemos en cuenta la incorporación de este *track* en varias campañas publicitarias de compañías como Porsche, Sony TV o Coca-Cola, los beneficios de la discográfica Celine Music y del grupo Deep Forest debieron ser astronómicos.

Dada la situación, Zemp comenzó a investigar qué había ocurrido realmente con respecto a los permisos y los *royalties*, y pidió una copia de la correspondencia con todos los implicados que habían contactado con él durante la preparación del disco. Como resultado de estas pesquisas, se constató que tanto Noriko Aikawa

[61] El CD es un verdadero compendio de sampleados de grabaciones de campo de Ghana, Senegal, Camerún, República Centroafricana o Burundi.

[62] En un texto excelente sobre la apropiación musical, el etnomusicólogo Steven Feld analiza el caso de Deep Forest con resultados demoledores para las prácticas éticas de dicho grupo musical. Feld también analiza las declaraciones públicas del grupo. Este grupo continúa en la actualidad interpretando este éxito en eventos y conciertos. Para más información, Steven Feld, «The Poetics and Politics of Pygmy Pop», en *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music,* ed. Georgina Borns y David Hesmondhalgh (Berkeley, CA: University of California Press, 2000), 254-279.

de la Unesco como el sello Audivis (que había reeditado en CD la colección Unesco Collection Musical Source) fueron engañados y que Deep Forest decidió publicar su CD sin los permisos correspondientes del etnomusicólogo. Por otra parte, como era de prever, ni Audividis ni la Unesco recibieron ningún tipo de compensación por las ventas realizadas ni tampoco obtuvo dinero alguno (lo que sin duda es mucho más importante) la intérprete original de la nana grabada por Zemp, Afunakwa (interesadamente anónima para el grupo Deep Forest).

Zemp reproduce en su artículo la carta íntegra[63] enviada a las personas concretas (con nombre y apellidos) que figuran detrás del grupo Deep Forest (Michel Sanchez y Éric Mouquet), con copia, además, a todos los representantes de las instituciones y a los sellos implicados. La carta, clara y directa, fue contestada dos meses después, el 1 de octubre de 1996, y consistió en una declaración por parte de estos dos músicos de que su práctica había sido perfectamente correcta, por lo que no medió disculpa alguna.

Es importante subrayar que el hecho de que un etnomusicólogo necesitara publicar una carta de estas características, en una de las principales revistas académicas de la disciplina, da cuenta de las numerosas preocupaciones que comenzaban a producirse en la etnomusicología en general y en las prácticas de archivo de los etnomusicólogos en particular.

El texto de Zemp también publica otra carta, enviada en esta ocasión a Michel Portal, reconocido clarinetista de música contemporánea y representante del

[63] Un fragmento de la misma es el siguiente: «You have been disrespectful first to the musical heritage of the Solomon Islands, using without permission a piece of music and concealing the source of your arrangement on the CD notes (you are mentioning only African sources), and second to the ethnomusicological discipline in usurping my name, making believe that I have given my support to your purely commercial enterprise. For myself, I do not ask any financial compensation, being neither the composer nor the performer of the lullaby. But as an ethnomusicologist, I have to defend the interest of the peoples of Solomon Islands who allowed me to record their musical inheritance with the aim of its preservation and study [...]. It is time to put your good words into action and pay back part of your profits to the real owners of this music, to a cultural/scientific association of the Solomon Islands that really cares for the preservation of artistic heritage. This part should be calculated proportional to the income of the piece which you entitled "Sweet Lullaby" from the sales of the CD as well as the rights for broadcasting and royalties from commercials» (Zemp, «The/An Ethnomusicologist and the Record Business», 49).

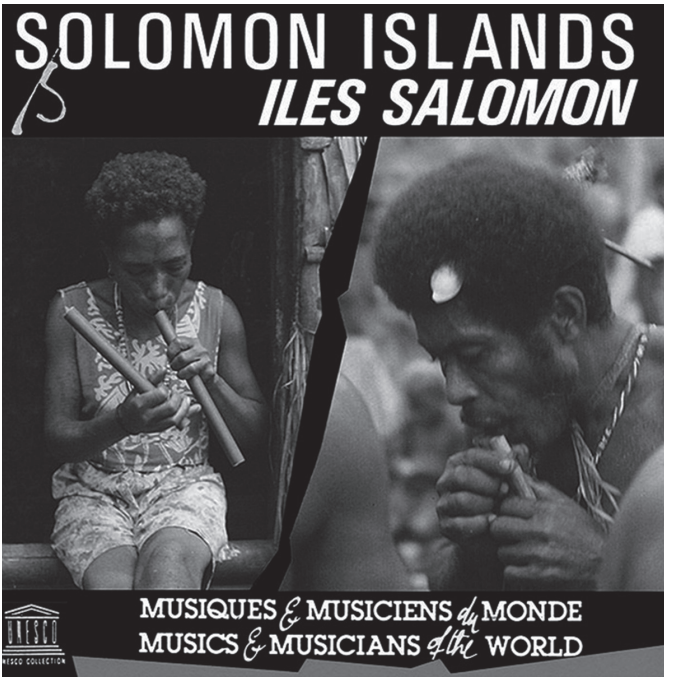

Imagen 4. Cubierta del CD reeditado por el sello Auvidis (D 8027) en 1990. Colección particular

jazz europeo. En este ejemplo, la utilización de la grabación de campo fue diferente al sampleado de fragmentos grabados (habitual en los estilos musicales relacionados con el New Age o las World Music). Portal, en esta pieza, transcribió una nana (otra vez se trata de una nana) grabada en las islas Salomón[64] para ser interpretada por él mismo con clarinetes superpuestos. De nuevo, la canción tampoco aparece recogida en las notas del folleto, aunque se cita al intérprete como autor de los arreglos del *track* A1 del disco[65]. Este caso en concreto demuestra que este tipo de ocultaciones, usurpaciones y explotaciones de las músicas de otras culturas (mediante citas directas, versiones o adaptaciones) también se producen, si bien con características comerciales

[64] Esta nana se incluye en el disco *Melanesian Music: 'Are'are* [vol. 3].
[65] *¡Dejarme solo!*, 1979 (Cy Records 733.603 CYL 010).

diferentes, en otros géneros como el jazz, la música *ambient* o la música contemporánea y experimental[66].

Otro ejemplo, que vamos a mencionar a continuación, muestra el impacto que se produce en las propias comunidades que son objeto de engaño o explotación cultural. El reciente trabajo de Shzr Ee Tan sobre la música de los aborígenes amis de Taiwán[67] describe uno de los episodios más citados, por sus connotaciones éticas y judiciales, de la historia de la grabación etnomusicológica. Un etnomusicólogo de Taiwán, Hsu Tsang-houei, organizó y acompañó en 1988 a un grupo de cantantes y músicos para que realizaran un concierto en el reconocido festival Maison des Cultures du Monde de París[68]. El «espectáculo» se grabó y el audio se añadió posteriormente, en 1978, a una colección de grabaciones de campo realizadas por el propio Tsang-houei como parte de un proyecto de archivo. En 1989, sin el permiso de los intérpretes, el sello discográfico Inédit (sello relacionado con el festival) publicó una selección de los audios archivados con muestras musicales de algunas de las comunidades nativas de Taiwán[69].

A partir de esta publicación, el disco (primero en LP, después en CD) adquirió una difusión insospechada para este tipo de grabaciones. En 1993, un grupo de pop New Age llamado Enigma presentó en el mercado norteamericano su CD *The Cross of Changes* con un buen resultado inicial de ventas. Los mayores beneficios y su difusión mundial posterior se produjeron como consecuencia del éxito comercial de uno de sus *tracks*. El corte en cuestión lleva el no sorprendente título de «Return to Innocence». Este tema fue seleccionado en 1996 para formar parte del vídeo promocional de las Olimpiadas de Atlanta en los Estados

---

[66] Steven Feld estudia de manera muy precisa, en el artículo anteriormente citado, las apropiaciones por parte de músicos afroamericanos en la historia del jazz; tal es el famoso caso de *Watermelon Man* en el que el pianista Herbie Hancock utilizó, sin la correspondiente cita, el corte inicial del LP de 1966 *The Music of the Ba-Benzélé Pygmies* (Bärenreiter-Musicaphon BM 30 L 2303). O las apropiaciones de Jon Hassell y Brian Eno en el LP de 1979 *Fourth World Vol. 1: Possible Musics* (Editions EG; Polydor, EGED 7) y su *track*, con el título poco ambiguo, «Ba-Benzélé» (con cortes obtenidos del disco del mismo título de Bärenreiter [BM 30 L 2303] procesado electrónicamente).

[67] Los amis son una de las catorce etnias reconocidas de manera oficial en Taiwán: atayal, kavalan, saisiat, bunun, paiwan o rukai, entre otras.

[68] ShzrEe Tan, *Beyond 'Innocence': Amis Aboriginal Song in Taiwan as an Ecosystem* (Nueva York: Routledge, 2017), 1.

[69] El CD es el siguiente: *Polyphonies vocales des aborigènes de Taiwan*, 1989 (Inédit, Maison des Cultures du Monde, W 260011).

Unidos. En realidad, la pieza contenía un breve fragmento con voces sampleadas de dos cantantes, acompañadas por una base electrónica. Como era de esperar, los dos intérpretes sampleados no aparecieron nombrados en las notas del folleto que acompañaba al CD. En los anuncios de televisión, el tema con las dos voces sampleadas aparecía en contextos que remitían a estéticas próximas a los nativos norteamericanos. Sin embargo, ese mismo año, el reconocimiento por parte de uno de los parientes de los cantantes permitió que los dos nombres ocultos aparecieran y, con ellos, su tradición musical oral se difundió mundialmente.

El CD original del sello Inédit, antes mencionado, contenía una canción polifónica denominada «Chant de Sarclage», cuyos cantantes, Difang (Kuo Ying-nan) e Igay (Kuo Shin-chu)[70], pertenecían a la comunidad de los aborígenes amis. Ambos habían viajado a París cinco años antes y en 1996 descubrieron que sus voces habían sido sampleadas. La pareja de intérpretes escribió al grupo Enigma para que sus nombres aparecieran en las siguientes ediciones del CD y, ante la negativa de estos y ante la sorpresa de un sello discográfico multinacional como Virgin (en la actualidad, EMI), Difang e Igay presentaron una demanda por infracción de los derechos de autor y solicitaron una compensación en concepto de los *royalties* obtenidos por el grupo desde 1996. Aunque el juicio no se llegó a celebrar, por un acuerdo monetario extrajudicial en 1999, el litigio adquirió tal relevancia internacional que conllevó declaraciones por parte del Comité de los Juegos Olímpicos, así como del Gobierno francés. Asimismo, numerosas asociaciones defensoras de los derechos de las comunidades originarias lo celebraron como un logro histórico. En Malan, la localidad de Taiwán en la que vivían Difang e Igay, la «victoria» judicial fue bienvenida por parte de los amis, puesto que representaba un reconocimiento del patrimonio oral de los aborígenes de Taiwán. Sin embargo, los términos judiciales no encajaban en el contexto musical específico de la comunidad. La negociación del acuerdo se realizó sobre la declaración de una única versión de la melodía interpretada por dos cantantes en exclusiva (siguiendo la noción de autoría individual de los derechos de autor), en lugar de tener en cuenta la propiedad cultural de los amis basada en la comunidad (noción más próxima a su práctica musical).

Para ellos, como para tantas comunidades originarias o nativas, la palabra *música* no describe de modo adecuado una actividad performativa en el tiempo y

[70] Tan, *Beyond 'Innocence'*, 2.

espacio. Quizá podría sernos más útil recurrir a un término como *musicking,* acuñado por el etnomusicólogo Christopher Small, en el que la pregunta por «quién» interpreta la música, «por qué» y «dónde» son cuestiones más relevantes que un «qué» neutro y desencarnado. Es decir, el «qué» pertenece a la música tratada como un objeto convenientemente preparado para su análisis y cargado, además, con el legado social y cultural de la historia de la música europea (representado por los conciertos y la música grabada[71]).

El problema no debería entenderse como una mera simplificación del significado de un término determinado, en esta ocasión la palabra *canción* (o *música* en general), sino como la aceptación (obligada, si se quiere optar a determinados derechos) por parte de una cultura de un régimen jurídico y conceptual que nada tiene que ver con las diferentes formas de experimentar su universo sonoro. Como describe Tan en su libro, después de esta «victoria», la vida de los intérpretes cambió sustancialmente, en especial la de Difang, convertido, desde su vuelta y después de participar en dos CD en los Estados Unidos con ambientación electrónica similar a la del grupo Enigma, en un cantante de actos oficiales políticos y fiestas privadas[72].

Entre los amis, la canción cambió también de denominación y comenzó a ser llamada *La canción olímpica*. Aunque, en términos generales, se celebró como una oportunidad de difusión de la cultura tradicional, varios grupos amis comenzaron a discutir la autoría judicialmente asumida por Difang. La autora del libro explica que la canción forma parte, en realidad, de un género interpretado en las bodas y en el repertorio que se utiliza para acompañar la bebida en comunidad. Como describe Tan, a consecuencia del impacto del caso Enigma, la versión de Difang se convirtió en la «obra musical prominente», en detrimento de otras muchas versiones interpretadas por otros individuos o colectivos, junto con las variaciones propias de cada aldea:

> First discussed in the Introduction as a song that had kick-started the Innocence controversy, I have since heard the same tune sung in different contexts within Fafokod – backyard singalong sessions, a church service, a wedding showcase and, finally, a karaoke party. This tune itself, a weeding-turned-drinking song, exists in several versions and can be better thought of

[71] Ibid., 49.
[72] Ibid., 6.

> as a tune family found in southern and central Taitung. However, following the adoption of one version – sung by Difang of Malan and remixed by pop-group Enigma – a particular variation of the melody (Difang's) has come to be more widely recognised[73].

En lo que respecta a los derechos de autor de la obra, *La canción olímpica*, en la versión de Difang, se presenta como una canción estándar, pese a que algunos grupos locales discuten su autoría mediante la interpretación de versiones diferentes que existían antes de esta versión internacional[74]. En la actualidad, estas versiones, interpretadas en los festivales celebrados entre diferentes aldeas, forman parte de una expresión musical viva de los amis, pero desde el punto de vista de la legislación internacional solamente existe una canción posible (estandarizada mediante la fijación en un soporte sonoro) y pertenece, tan solo, a dos individuos de la comunidad.

Estos tres casos examinados formarían parte de lo que Feld denomina ejemplos de «segunda circulación»:

> The primary circulation of several thousand small-scale, low-budget, and largely non-profit ethnomusicological records is now directly linked to a secondary circulation of several million dollars worth of contemporary record sales, copyrights, royalty and ownership claims, many of them held by the largest music entertainment conglomerates in the world. Hardly any of this money circulation returns to or benefits the originators of the cultural and intellectual property in question[75].

Feld agrupa este amplio espectro de prácticas interactivas, extractivas o de apropiación bajo la expresión «schizophonic mimesis»[76], a fin de indicar que las grabaciones pueden abrir nuevas posibilidades de recontextualización o

---

[73] Ibid., 133.
[74] Ibid.
[75] Steven Feld, «Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis», *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 27.
[76] Feld explica que la frase permite seguir las huellas que se producen al separar las grabaciones sonoras de su fuente original: «By "schizophonic mimesis" I want to question how Sonic copies, echoes, resonances, traces, memories, resemblances, imitations, duplications all proliferate histories and possibilities» (Feld, «Pygmy POP», 13).

reinvención, pero, de igual manera o simultáneamente, pueden ser apropiadas, fragmentadas y lanzadas a una segunda circulación comercial. Para el autor, asistir, con desesperación, a la transformación de proyectos de documentación en iconos de la diversidad musical –en «materia prima» dispuesta para la industrialización neocolonial– marca «el fin de toda inocencia etnomusicológica»[77]. De poco les sirve a los etnomusicólogos el prestigio académico adquirido durante largos años de desarrollo profesional cuando se produce un enfrentamiento con la legislación del derecho internacional o con las grandes compañías discográficas. Los tres ejemplos que hemos examinado muestran, además de la debilidad de los etnomusicólogos, la eficacia de los mecanismos de explotación industrial para vender mercancías bajo una pátina de colaboración ecoambiental y multicultural, ocultando, gracias a este proceso, el profundo fondo de desigualdades e injusticias en el que se sostiene y desde el que progresa.

Desde otro punto de vista, los audios originales de estos casos comentados provienen de archivos con grabaciones de campo de etnomusicólogos particulares que o bien formaron parte de proyectos discográficos de sellos especializados, o bien se extrajeron en una selección posterior para su publicación. El ámbito de los archivos institucionales que trataremos a continuación está relacionado con los archivos particulares, porque, en definitiva, muchos de ellos se donarán en un futuro a este tipo de archivos para formar parte de los fondos de las instituciones. Sin embargo, presentan características muy diferentes desde el ámbito de la responsabilidad institucional, la difusión legal de sus contenidos y las prácticas que deberían llevar a cabo para preservar sus colecciones.

7. Ética y derechos de autor en archivos y bibliotecas

En diciembre de 1999, el Archives and Research Centre for Ethnomusicology (ARCE) of the American Institute of Indian Studies (AIIS) organizó un encuentro profesional con quince archiveros y especialistas en gestión, preservación y legislación en archivos sonoros. Las actas se editaron, con varios anexos añadidos posteriormente, bajo el apropiado título *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*[78]. Ya desde la introducción, los

[77] Steven Feld, «A Sweet Lullaby for World Music», *Public Culture* 12, n.º 1 (2000), 166.
[78] Shubha Chaudhuri y Anthony Seeger, eds., *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century* (Calcuta: Seagull Books, 2004).

editores plantean que se necesita comenzar a construir prácticas de archivo alejadas de la pasividad (es decir, archivos solo a la espera de recibir donaciones), que permitan una revisión continua de la naturaleza y alcance de sus colecciones. Estas colecciones crecerían para adelantarse a futuros intereses de los usuarios e incluso suscitar otros nuevos:

> Among these are a clear definition of the nature and scope of the collection. Collections should also grow; culture is constantly changing and it is important to include new materials that will be of interest in the future. Often, this involves changing the focus of the collection and– in the case of popular music–requires careful attention to issues of copyright and control. All the archives' basic contractual documents and mission statements need to be reviewed regularly in order to adapt them to changing collection strategies[79].

La idea de un archivo «por venir» es inseparable de un trabajo continuo de adaptación y redefinición de las colecciones que conservan las instituciones. En esta adaptación por parte de los archivos, el papel que juegan los derechos de autor y la ley de propiedad intelectual es determinante. En el libro coeditado por Chaudhuri y Seeger se encuentra una interesante sección dedicada en exclusiva a la cuestión de los derechos en los archivos[80]. Las preguntas planteadas son muy pertinentes para el tema de nuestro texto: ¿Cómo puede un archivo desempeñar un papel constructivo en las cuestiones de propiedad y derechos? ¿Qué derechos tienen los archivos sobre sus materiales? ¿Cómo se deben compartir los beneficios con los músicos o los intérpretes si se realizan grabaciones comerciales? ¿De qué manera se puede facilitar el acceso a secciones determinadas de las colecciones mediante el intercambio de los archivos? ¿Existe alguna práctica mediante la cual los archivos puedan ayudar a los músicos e intérpretes a recuperar y proteger sus derechos cuando lo deseen?[81].

Todos los participantes acordaron que los archivos deberían actuar proactivamente con respecto a los derechos que conllevan sus fondos depositados. Pero ¿cómo actuar ante la inmovilidad de las legislaciones que no protegen muchas de las músicas y los sonidos conservados en nuestros archivos?

---

[79] Ibid., 11.
[80] La sección es una transcripción de discusiones y debates entre Grace Koch, Anthony Seeger y Dietrich Schüller.
[81] Ibid., 77.

Para Seeger, es necesario que los archiveros, bibliotecarios y documentalistas realicen una labor de educación y asesoramiento junto a los coleccionistas (profesionales o no) de grabaciones sonoras inéditas. También, por parte de los archiveros, resulta indispensable la obtención de una cierta seguridad para que, ante una posible difusión de sus colecciones, los contratos con los depositantes sean respetados y, de la misma forma, la difusión realizada garantice el primer acuerdo, suscrito durante la investigación de campo, entre el etnomusicólogo y los intérpretes. No obstante, en muchas ocasiones surgen proyectos discográficos con sellos comerciales o proyectos educativos; ante esta situación, Seeger plantea una tarea proactiva del archivero para discutir el proyecto e involucrar a todas las partes: los intérpretes, el sello, el etnomusicólogo o el curador[82].

Por supuesto, cuando sea necesario, el material debería protegerse de una difusión sin garantías suficientes. Cada vez con más frecuencia, las instituciones reciben propuestas de donación en las que el investigador previamente ha incluido una cláusula específica en el acuerdo de grabación con los intérpretes. Con la información actual sobre prácticas de campo éticas, hoy es inexcusable que los investigadores atesoren archivos particulares sin los debidos acuerdos con los intérpretes o las comunidades que han participado en su investigación. Este tipo de acuerdo debería concretar el tipo de permiso concedido por los intérpretes para una futura difusión y, en el supuesto de una edición comercial, tendría que especificar con claridad de qué forma recibirán estos la compensación acordada.

Sin embargo, los archivos, entendidos como centros históricos, conservan numerosas colecciones donde, por diversas razones, no existen contratos adecuados anexos a las mismas. Como no hemos dejado de indicar en este texto, la ética y los derechos relacionados con las grabaciones sonoras forman parte del día a día de los archiveros y pueden ocasionar problemas de gran complejidad. Para Seeger, la mediación del archivero, junto al coleccionista o el etnomusicólogo productor de las grabaciones, es una de las tareas principales que debería asumir nuestra profesión para proteger de forma adecuada a las comunidades e intérpretes que formarán parte de sus donaciones en un futuro[83]. En otras palabras, es necesario buscar estrategias que eviten que los intérpretes de grabaciones inéditas puedan

[82] Ibid., 80-81.
[83] Ibid., 81.

ser, en un momento determinado, explotados por terceros. Entre ellas, Seeger menciona la posibilidad de atribuir una obra musical a un miembro de una comunidad, con el objetivo de afianzar y garantizar la autoría de músicas interpretadas o compuestas colectivamente.

Si en el pasado numerosos archivos fueron donados con la figura del investigador como único garante, en la actualidad, esta indefensión por parte de los intérpretes no resulta admisible. De hecho, la discusión de los derechos de autor en espacios académicos, sociedades de etnomusicología y encuentros o congresos de archiveros ha ayudado en las últimas décadas a entender el papel que deben desempeñar los derechos legalmente transferidos a las instituciones y, asimismo, evitar que se realicen donaciones en las que el investigador o etnomusicólogo no entregue un acuerdo con los intérpretes junto a los soportes (analógicos o digitales). De las tres partes –intérprete, investigador y archivo–, es el investigador quien debería asumir la responsabilidad principal, puesto que su acuerdo inicial al comenzar el proyecto de campo es el que garantiza los derechos de los intérpretes en un origen y permite a los archivos gestionar sus colecciones de una manera adecuada y atender, así, la responsabilidad de las donaciones con cierta comodidad[84].

Las estrategias que puede seguir un investigador se guían, en primer lugar, por una práctica de carácter ético y, en segundo lugar, por un conocimiento de la legislación del país en el que se realiza la grabación. Seeger resume de una manera muy clara algunas claves que pueden servir de modelo a nuestros investigadores cuando realizan un trabajo de campo:

> The best strategy is to create a suitable release form for all potential uses you can imagine before you go to the field, and to get the permissions before you begin recording. The actual strategy for getting permissions may vary. If you are working with people who do not know about writing, then it is often better to discuss the issues on tape and get the permission recorded as part of the event. If you are working with artists who have lawyers and managers, then get a very detailed 20-page contract that grants you the rights you need. The most important thing is to be sure you have the right form before you start and that you get the permissions as you proceed. The permission can be informal. It doesn't have to be filled with legal jargon. It could be a discussion of the following type, for example: 'May I record

[84] Ibid., 86.

> you today for research, archiving, and preservation, so that your grandchildren can listen to it?' And they may say 'That's a great idea! Let's start!' Then you can say, 'Some of your performances are so wonderful I think many people would like to hear them. Would it be all right if we used some of these recordings on a commercial recording and send it all around the world, as long as you get a share of the royalties on it? You might not get very much money, but you will get a share of anything that is paid.' And they might say 'Oh yes, that's a great idea!' Then at least you have two separate things clarified: the archival rights and the commercial rights[85].

Se trata, en definitiva, de establecer un acuerdo en el inicio del proyecto de campo que permita una entrega posterior, ética y apropiadamente protegida. En este sentido, si la responsabilidad principal desde el lado de los archivos debería recaer en la figura del etnomusicólogo o el investigador, desde el lado de la disciplina académica también se han asumido muchas prácticas con una preocupación ética, hasta el punto de redefinirla y trastocarla.

8. Una nueva relación entre la etnomusicología y los archivos

Desde la década de los años noventa, algunos etnomusicólogos comenzaron a discutir las prácticas académicas predominantes en la disciplina. Pensar la etnomusicología desde la práctica, la ética, los derechos de autor y los archivos produjo muchos encuentros y enfrentamientos, sin duda, muy enriquecedores. Algunos autores como Jeff Todd Titon[86], reinterpretando los trabajos de Seeger, retomaron el interés en estos temas tan poco frecuentados, hasta el punto de llegar a plantear que los derechos de autor deberían ser centrales en la formación del alumno, en la preparación del proceso de investigación de campo y en el recorrido académico de los etnomusicólogos. Se trató, en definitiva y por primera vez, de refutar la legitimidad «autoimpuesta» de la etnología, en general, y de los etnomusicólogos, en particular, para presentarse y representarse como la autoridad principal en el conocimiento musical de otras culturas. Por otra par-

[85] Ibid., 91-92.

[86] Jeff Todd Titon, «Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology», *Ethnomusicology* 36, n.º 3 (otoño 1992), 315-322.

te, al situar los intereses particulares (profesionales, económicos, etcétera) de los etnomusicólogos e instituciones públicas (universidades, museos, archivos y bibliotecas) en un primer plano de la discusión académica, la propia definición clásica de la etnomusicología se puso en entredicho:

> Copyright is but one of several places that law impacts ethnomusicologists. Because law always involves rights and obligations, thinking about music and the public interest in terms of law requires probing the legal as well as ethical basis of our work. Who and what grants ethnomusicologists the right, as well as the authority, to study, reveal, and represent themselves and others in their works? Who grants Folk Arts the right to award money to certain groups and not others? The answers to these questions are embedded in the power relations and economic and political legitimation of publicly accountable institutions such as universities, record companies, museums, and arts institutions, not in some abstract realm where knowledge is supposedly pursued for its own sake. Seeger knows this because music law has taught it to him, and he recognizes reflexively that he has various and not entirely consistent interests resulting from his involvement with music from different vantage points[87].

A la par que se realizaba este movimiento de revisión desde el interior de la disciplina, otros etnomusicólogos apuntaban a las posibilidades que podían ofrecer los archivos en la redefinición de la etnomusicología. Surgió, así, una nueva generación de etnomusicólogos con un enfoque diferente con respecto al significado del término *archivo*. Siguiendo en este punto a John Vallier[88], se pueden trazar dos líneas fundamentales en este proceso: el giro reflexivo que ha realizado la antropología (y la etnomusicología) y el «examen crítico» que ha realizado el propio archivo como noción y como institución (según hemos indicado antes). Entre la bibliografía fundamental para constatar este giro definitivo en el interés que comenzaba a mostrar la etnomusicología por los archivos, podemos citar el excelente monográfico editado por Carolyn Landau y Janet Topp Fargion[89]. El propio título, *Ahora todos somos archiveros*, es toda una declaración de

[87] Ibid., 318.
[88] John Vallier, «Preserving the Past, Activating the Future Collaborative Archiving in Ethnomusicology», en *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*, 307.
[89] Carolyn Landau y Janet Topp Fargion, «We're All Archivists Now: Towards a More Equitable Ethnomusicology», *Ethnomusicology Forum* 21, n.º 2 (2012), 125-140.

intenciones, pues incide de manera directa en los cambios producidos en el seno de la etnomusicología (por lo menos en lo que respecta a la escuela norteamericana) y apunta de forma determinante a las múltiples posibilidades de colaboración entre los investigadores y los archivos. El monográfico describe varios ejemplos en los que los «archivos proactivos» pueden ofrecer nuevas formas de relación y encuentro con las comunidades de usuarios. Para Vallier se trataría, en la etnología actual, de parar la agenda continua e imparable desplegada por la investigación para, dando un paso atrás, realizar varias preguntas que eran impensables para la etnomusicología del siglo pasado: ¿Cuál es la naturaleza de estas grabaciones de campo que me dispongo a producir? ¿Qué tipo de metadatos estarán asociados a los audios que produciré? ¿Cuáles son los posibles problemas de derechos que me encontraré en el trabajo de campo? ¿Si dono mi colección de grabaciones de campo, qué supondrá para la carga de trabajo del personal del archivo y para los procesos de preservación y difusión del resto de colecciones?[90].

Estas preguntas, y otras relacionadas con el archivo, podrían ser una parte constitutiva del proceso de planificación de todos los investigadores cuando inician su proyecto de investigación.

Quizá convendría recordar que parece igual de relevante la constatación de un cambio en la disciplina como la forma en la que la etnomusicología consiga transformar algunas de las prácticas que se llevan a cabo en el archivo. Como explica Vallier, a pesar de los problemas que surgen cuando se plantean formas de colaboración entre archivos y comunidades (coleccionistas, sellos discográficos o, simplemente, estudiantes), una nueva definición de archivo nos enfrenta con nuestras prácticas profesionales. Como si se tratara de una necesidad para la supervivencia de los archivos actuales, se necesita encontrar un enfoque diferente que, lejos de esperar la visita de sus usuarios, cuente entre sus principales tareas u objetivos el de reconectarse con las comunidades grabadas[91].

Aunque estas prácticas parezcan alejadas de nuestro contexto local de archivos y bibliotecas, tal vez nos ofrezcan reflexiones que permitan compartir metodologías adaptadas a nuestras colecciones. Por ejemplo, ¿sería planteable una colaboración entre un archivo, que preserva una colección de grabaciones de jazz

[90] Titon, «Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology», 312.
[91] Ibid., 315.

registradas en locales de una ciudad determinada, y la comunidad de aficionados e intérpretes con el fin de que seleccionen o completen sus registros? ¿Podrían buscarse espacios de escucha para colecciones de folclore en festivales de música y así difundir los contenidos de una manera diferente? ¿Es posible la colaboración con intérpretes para localizar soportes sonoros en peligro de destrucción?

Retomando el concepto que utiliza Vallier[92] en su artículo, un «archivo recíprocamente orientado» quizá estaría formado no tanto por un conjunto de soportes (por muy relevantes que sean), sino, más bien, por una manera de ser en la que se ensayan colaboraciones activas con una comunidad musical (de intérpretes o de oyentes)[93].

9. Repatriación o «los ancestros de nuevo con nosotros»

En las dos últimas décadas, la repatriación de las grabaciones sonoras (no de los soportes, como veremos a continuación) ha cobrado una gran relevancia tanto en la etnomusicología como en las prácticas de las grandes instituciones del mundo (fonotecas y archivos). La repatriación del patrimonio musical y sonoro es ya objeto de una amplia investigación multidisciplinar y cuenta, en la actualidad, con una bibliografía considerable. En este apartado mencionaremos la más reciente y citada. No obstante, el uso del término *repatriación* no deja de plantearnos muchos problemas conceptuales que conviene mencionar.

Dado que esta palabra recoge, de alguna manera, una significación próxima a «patria», su uso parecería no del todo exacto si pretendemos aplicarla a los proyectos de colaboración con comunidades indígenas (aunque sí lo sería cuando se aplicara a las «naciones» de los nativos norteamericanos). Sin embargo, se

[92] Ibid., 316.

[93] Como ejemplo de creación de un archivo sostenible, creado mediante sucesivas colaboraciones y encuentros con la comunidad con la que se realiza la investigación, podemos mencionar, entre otros, el proyecto de la etnomusicóloga Catherine Ingram. El archivo (formado por ciento ochenta horas de vídeo y ciento treinta horas de audio) fue creado con los propios kam (una de las minorías culturales tradicionales de China) y puede consultarse en el Pacific and Regional Archive of Digital Sources in Endangered Cultures (PARADISEC). Catherine Ingram, «"Each in Our Own Village": Creating Sustainable Interactions between Custodian Communities and Archives», en *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, ed. Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods (Nueva York: Oxford University Press, 2019), 303-317.

podría aceptar una definición de uso como la que plantea Seeger[94]: la repatriación agrupa todos aquellos proyectos que pretenden el retorno o regreso de la música grabada a la comunidad de donde proceden y, si es posible, reintroducirlas en una nueva circulación.

Otras expresiones, como *recuperación*, *reconexión*, *recirculación* o *devolución*, también pueden sernos útiles. De modo que quizás se puedan asumir las ventajas que nos proporciona el término *repatriación* en la medida en la que mantiene un sentido de «regreso a la patria» o «territorio original» de donde proceden las voces y las músicas de los antepasados, y, por tanto, no deja de remarcar la causa principal de una «recolección» histórica de soportes sonoros para su posterior clasificación «científica» en instituciones situadas en países coloniales.

La repatriación es un fenómeno relativamente reciente, aunque cuenta con más cuarenta años de historia. Habría que tener presente que, aunque algunos etnomusicólogos hubieran tenido la pretensión o intención de remitir las copias de sus grabaciones de campo a las comunidades indígenas grabadas, las condiciones técnicas de los soportes analógicos y la propia tecnología de copia hubiera hecho imposible dicha tarea[95].

Entre la bibliografía dedicada a estos proyectos[96], podemos encontrar numerosos ejemplos analizados desde múltiples puntos de vista: desde aquellos que supusieron fracasos de diversa índole hasta los que se resolvieron en aciertos parciales o aquellos proyectos de repatriación sostenibles a largo plazo.

El proyecto de repatriación que llevó a cabo Kirsty Gillespie, con canciones grabadas en las islas Lihir de Papúa Nueva Guinea, es un claro ejemplo del tipo de

[94] Anthony Seeger, «Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead», en *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, 145-146.

[95] La historia de la tecnología de grabación de los casetes, los CD-R y los discos duros es, en este punto, crucial.

[96] Además de los capítulos publicados en la principal obra de referencia sobre este tema, *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, son muy útiles para ampliar la perspectiva sobre la repatriación los siguientes artículos: Don Niles, «The National Repatriation of Papua New Guinea Recordings: Experiences Straddling World War II», *Ethnomusicology Forum* 21, n.º 2 (2012), 141-159; Sylvia Nannyonga-Tamusuza y Andrew N. Weintraub, «The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda», *Ethnomusicology* 56, n.º 2 (2012), 206-233; John Vallier, «Sound Archiving Close to Home: Why Community Partnerships Matter», *Notes* 67, n.º 1 (2010), 39-49.

proyecto con aciertos parciales[97]. El punto de partida de Gillespie fue la colección de cilindros de cera grabados por el etnólogo alemán Otto Schlaginhaufen en 1908. Cuando estaba preparando su periodo de investigación en una región próxima a las islas Lihir, leyó una descripción del antropólogo publicada a principios del siglo xx en la que daba cuenta pormenorizada del proceso de recopilación de las canciones. Después de realizar una búsqueda en todos los catálogos de archivos etnológicos del mundo, Gillespie encontró los diecinueve cilindros de cera perfectamente conservados y catalogados en el Berlin Phonogramm-Archiv (la mayor colección de cilindros de cera de Papúa Nueva Guinea). A continuación, solicitó una copia digital de todos los cilindros junto a las exhaustivas anotaciones de campo tomadas por el propio etnólogo. Cada una de las grabaciones originales incluía información muy completa, como los nombres de los intérpretes, el contexto musical de las grabaciones, la constatación de que las músicas estuvieran o no dirigidas a la danza, etcétera.

Poco después, el Lihir Cultural Heritage Committee invitó a Gillespie a producir un disco con todas las grabaciones realizadas en 1908, ya que se trataba del corpus de canciones más antiguo grabado en el conjunto de las islas Lihir. A esta selección se añadieron grabaciones actuales que debían recopilarse en todas las islas. Una vez solicitada la copia de todas las grabaciones para su repatriación al Phonogramm-Archiv, comenzó el trabajo de análisis y estudio. Al conversar con las comunidades de las islas, fue sorprendente descubrir el vínculo directo con la gestualidad (y la danza) que estas experimentaban al escuchar las canciones originales.

Las canciones también captaron el interés de los más jóvenes, y esta es quizá la consecuencia más relevante del proyecto: los ancianos de la comunidad pudieron recordar una parte de su cultura musical y compartirla con las nuevas generaciones. En esta primera fase, no cabe duda, la repatriación produjo un cierto efecto de recirculación de las tradiciones y posibilitó el intercambio de conocimientos entre varias generaciones.

Poco a poco, sin embargo, el proyecto comenzó a quedar subsumido en otro mucho más grande de carácter económico (con fondos provenientes de la empresa

[97] Kirsty Gillespie, «Protecting Our Shadow: Repatriating Ancestral Recordings to the LihirIslands, Papua New Guinea», en *A Distinctive Voice in the Antipodes: Essays in Honour of Stephen A. Wild*, eds. Kirsty Gillespie, Sally Treloyn y Don Niles (Camberra: ANU Press, 2017), 355-374.

minera de la zona). Gillispie explica que esta empresa tenía previstas numerosas intervenciones que eran del todo innecesarias para los habitantes de las islas. Lo sorprendente de este caso es que la autora del texto exponga con asombro cómo se produjo la pérdida del control del proyecto final con la entrada de los fondos de le empresa minera. De este ejemplo, podemos deducir algunos de los problemas principales con los que se puede encontrar un investigador en un trabajo de campo y la complejidad de actuar en un espacio cultural, político y social en el que no se ha habitado el suficiente tiempo para conocer el contexto cultural o para poder decidir, en definitiva, si es aconsejable iniciar un proyecto de repatriación sin las correspondientes garantías. Parece que el objetivo principal de la recuperación de las voces de «our shadows» (como son denominados los ancestros en uno de los textos de las canciones grabadas en 1908 por Schlaginhaufen) se olvidó y quedó disuelto en el entramado de los intereses políticos y económicos de las islas. Escribe Gillispie:

> Funding for cultural heritage projects on Lihir since the time of this repatriation project has become increasingly restrained, due to the current mining company's fiscal situation and also due to local politics around the use of benefits from the company. To protect their legacy–their shadow–the researcher can continue to lobby the company and other possible sources of funding to find the means to realise these proposed projects and ideas. At the same time, however, the researcher should also be aware of the changing desires and priorities of the people. Lihir people continue to enact tradition vigorously through regular ritual performance and, in doing so, they continue to protect the shadow of their ancestors. Perhaps because of this, there is no urgency for projects such as a cultural centre to display this heritage out of context[98].

En algunos proyectos, la repatriación termina por convertirse en una suerte de excusa para la realización de una investigación académica (más allá del interés etnológico o etnomusicológico que pueda tener este), y se aleja así del que parece ser su objetivo ineludible: recuperar las voces «atrapadas» por y para aquellos que habitan los lugares donde un día fueron emitidas, celebradas y vividas. Pero ¿es posible, entonces, evitar los peligros de un proyecto de estas características o, por lo menos, evitar algunos de ellos?

[98] Ibid., 371.

Seeger indica varios factores que permitirían reducir los riegos a los que se enfrenta un investigador, un colectivo o un archivo cuando se pretende realizar una repatriación justa, útil y ética, siempre en colaboración con la comunidad a la que va dirigida:

> First, there must be a motivated individual, community, or institution that thinks the material to be returned to them is significant and important and wants it. Second, there is usually a highly motivated intermediary who can work with the institutional repositories or private collectors to locate appropriate items for return to an individual, group, or nation where they were originally recorded (or were usually performed in the case of recordings made elsewhere). In certain cases, the same person exercises the first and second functions, but so far they have mostly been different individuals or organizations. Third, the best projects are culturally sensitive to local attitudes about the materials and technologically savvy about culturally appropriate ways to make the recordings available again and engage with community groups to make the return successful. Fourth, some financial support is usually required. Finally, some successful projects have much broader goals, of which the return of recordings is only a part; these often have objectives of linguistic or cultural sustainability[99].

Un proyecto de repatriación, entonces, debería tener al menos las siguientes características: los documentos audiovisuales deben ser relevantes para la persona, la comunidad o la institución que los vaya a acoger; tendría que haber existido un intermediario –muy motivado– que trabajase en los archivos y seleccionase todas las grabaciones que forman parte del propósito de recuperación; el trabajo debería realizarse en estrecha colaboración con la comunidad para tener en cuenta la mejor forma de poner a disposición, a largo plazo y de manera sostenible, las copias de las grabaciones, así como la mejor forma de difusión desde el punto de vista cultural y tecnológico; se necesita un apoyo financiero adecuado que permita llevar a cabo cada uno de los procesos de repatriación, y, por último, habría que situar la devolución de las copias como una de las partes, si bien fundamental, de un proyecto mucho más amplio de repatriación general. Como hemos indicado anteriormente, la finalidad del proyecto se orientaría hacia el fomento y la activación de una «recirculación» de las músicas recuperadas mediante la escucha atenta de las comunidades con las que se plantearía el proyecto de repatriación.

[99] Seeger, «Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead», 146.

Asimismo, en aquellos proyectos realizados con comunidades indígenas, la recuperación de las colecciones sonoras para actualizar la reinterpretación de repertorios menos habituales es solo, como indica en su artículo Genevieve Campbell[100], uno de sus beneficios principales. Las grabaciones (sobre todo las de cierta antigüedad) poseen una gran importancia histórica y social para las culturas musicales tradicionales, puesto que viven la recuperación de estas grabaciones de una forma «literal», es decir, como si se tratara de una parte fundamental de sus antepasados:

> Old recordings hold great social and historical significance, as well as holding ancestral and cultural knowledge of Country and kinship relationships. One of the key themes to emerge is the emotional response of Indigenous owners to the material[101].

Este es el caso de la comunidad tiwi, uno de los muchos ejemplos descritos a lo largo de la historia de la etnomusicología que corroboran similares actitudes ante la escucha. En estos modos de escucha, la acción de escuchar las voces de los ancestros tiene un efecto perturbador e intensamente emotivo. Entre los oyentes surge un sentimiento de mayor profundidad, si cabe, que el reconocimiento que supone formar parte de una misma cultura tradicional, ya que se trata del regreso de una parte «física», es decir, del fragmento vocal y sonoro de los cuerpos de sus antepasados y el sentimiento directo de que, por fin, ya están de vuelta[102].

Al mismo tiempo, si los criterios para comenzar proyectos de este tipo son éticamente irreprochables, desde la perspectiva de los archivos y fonotecas, la repatriación tuvo que enfrentarse a la pasividad de los archivos históricos y a la dificultad que ofrecían todavía las tecnologías de duplicación de soportes sonoros, que hacían inviables las copias durables con cilindros de cera, cintas de bobina abierta, etcétera[103]. En las últimas décadas, la consolidación de nuevas aproximaciones que tienden a considerar la etnomusicología como una disciplina más práctica (como la etnomusicología aplicada) y las facilidades de la tecnología

[100] Genevieve Campbell, «Song as Artefact: The Reclaiming of Song Recordings Empowering Indigenous Stakeholders–and the Recordings Themselves», en *Circulating Cultures*, ed. Amanda Harris (Camberra: ANU Press, 2014), 101-127.
[101] Ibid., 102.
[102] Ibid., 103.
[103] Seeger, «Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead», 148.

digital actual (formatos y dispositivos personales de reproducción) han hecho posible que los proyectos de repatriación sean mucho más habituales en archivos de todo el mundo.

Uno de los primeros proyectos de repatriación a gran escala comenzó en 1979 y fue organizado por la Library of Congress (LC). Bajo la denominación Federal Cylinder Project, pretendía la repatriación de los cilindros de cera que contuvieran grabaciones de las comunidades nativas norteamericanas. Los miembros del grupo de trabajo visitaron cientos de comunidades[104] para discutir los criterios de devolución de las copias, dado que la restitución de los cilindros de cera era inviable por las condiciones de preservación.

Después de la entrega de las copias en formato de casete (el soporte más sencillo, barato y el más utilizado en la década de los años ochenta), el resultado fue muy diferente para cada una de las comunidades participantes. En algunos casos, no se produjo el proceso esperado de recirculación de las músicas grabadas y, en otros, sin embargo, estas casetes formaron parte de proyectos inesperados, en general realizados por ancianos; en otras ocasiones, simplemente permitió el inicio de una recuperación de tradiciones poco practicadas en esa década[105].

Para Seeger, en la década de los años setenta y ochenta, si se pretendía llevar a cabo un proyecto similar al emprendido por la LC en otros lugares del mundo, diversos factores como la comunicación, el transporte o la posesión de baterías para los reproductores lo hacían ciertamente irrealizable. Como ejemplo, describe un trabajo propio que realizó con grabadoras de casetes para que la propia comunidad suyá/kĩsêdjê pudiera coleccionar sus canciones y ceremonias grabadas. Puesto que las condiciones de humedad y temperatura de la selva hicieron inviable la conservación de los soportes a largo plazo, en el año 2010, Seeger pudo iniciar un proyecto de devolución de copias digitalizadas de todas las grabaciones de campo realizadas durante sus largos periodos de investigación. La recepción de estas copias fue muy bien acogida por algunos de los jóvenes, puesto que les permitía entender ciertos mitos comprensibles tan solo para los mayores. En muchos oyentes el mero hecho de escuchar la voz de los antepasados produjo tristeza y, en especial,

[104] Ibid., 149.
[105] Ibid., 150.

un gran impacto en un grupo de hombres determinado. Esta anécdota, narrada por Seeger, da cuenta de los conflictos que pueden surgir cuando las comunidades escuchan materiales grabados y los revisan pasado un tiempo con la máxima atención. Cuando estos hombres se reconocieron en el contenido de una grabación como los antiguos participantes de una ceremonia ritual grabada, encontraron lo que para ellos era, sin duda, un gran error de «interpretación». Si un ritual no se realiza de una manera absolutamente precisa, estas imprecisiones podrían tener consecuencias insospechadas y desastrosas para el resto de la comunidad. Como los participantes comenzaron a relacionar el error cometido en la interpretación ceremonial del pasado con numerosas desgracias posteriores a la fecha del registro (muertes, accidentes o malas cosechas), la escucha solo les produjo consternación.

De nuevo, podemos constatar que determinadas grabaciones, en particular aquellas que recogen una ceremonia ritual, tienen una gran significación para las comunidades indígenas; y estas experiencias de escucha nos muestran diferencias afortunadamente insalvables[106] en la concepción de lo que entendemos por «música» para las comunidades indígenas grabadas. Por tanto, un proyecto de repatriación encontrará, necesariamente, recepciones inesperadas como la descrita por Seeger, incluso tomando las mayores precauciones.

Como ejemplo de un proyecto de repatriación con resultados excelentes desde el punto de vista de la recuperación de repertorios y la recirculación de las músicas recuperadas, podemos citar «Bali 1928», descrito por Edward Herbst[107]. Este proyecto consistió en un trabajo de restauración y repatriación, a largo plazo, de las primeras grabaciones comerciales publicadas en Bali (producidas por sellos de discos de 78 rpm como Odeon, Beka, Spies o Boda), así como de las correspondientes secuencias de películas silentes y fotografías. Desde el inicio del proyecto, se estableció una colaboración con investigadores e intérpretes indonesios. Gracias a este grupo de investigación local, se produjeron verdaderos encuentros e intercambios de conocimiento en los que, mediante un «proceso dialógico», los músicos ancianos de Bali fueron del todo precisos al recordar el

[106] Siguiendo con la cita de Claude Lévi-Strauss que aparece al comienzo de este texto, decimos «afortunadamente» porque las diversas formas de diferencia y de escucha son también diversos modos posibles de vivir el mundo.

[107] Edward Herbst, «Bali 1928: Music Recordings and 1930s Films: Strategies for Cultural Repatriation», en *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, 349-372.

repertorio de los discos de 78 rpm, así como al reconocer a los participantes de las antiguas películas recuperadas.

Pero ¿cuál fue el resultado práctico de incorporar una metodología dialógica a todo el proyecto? Considerar que los etnomusicólogos occidentales e indonesios no son los únicos capaces de llegar a un alto nivel de descripción cuando se trata de repertorios poco transitados fue un paso fundamental para el enriquecimiento de «Bali 1928». Por ejemplo, siguiendo las indicaciones de los intérpretes de danza, que aún recordaban la forma concreta de interpretación de determinadas danzas filmadas en una aldea específica[108], fue posible realizar una edición digital de las películas silentes con la velocidad adecuada. Además, a partir de las visitas realizadas a cada una de las aldeas, se enriquecieron los metadatos relacionados con las fotografías mediante la consulta a los intérpretes o a sus familias. Herbst considera que el proceso de identificación de todos los participantes en los discos y las películas constituye una forma de «evitar la anomia» a gran escala (esta preocupación tiene, por supuesto, profundas consecuencias desde el punto de vista ético). En realidad, se trataría de atender las necesidades expuestas por la comunidad actual que forma parte de la música tradicional en Bali y extender la colaboración durante cada una de las fases del proyecto (desde el inicio hasta las conclusiones finales):

> In summation–even as this repatriation effort continues to evolve–we have engaged in a dialogic process through all phases of conception and action. We paid close attention and responded to the interests, predilections, and needs of the contemporary Balinese community. Expanding the repatriated resources–to include deep involvement with the oldest generation that had firsthand knowledge of the cultural context within which the archival materials were produced–provided a depth of perspective that could be included in the written documentation. All phases of activity were collaborative and involved American, Balinese, and other Indonesian researchers, translators, video editors, graphic designers, website designers, and artistic consultants[109].

Asimismo, dado que los documentos audiovisuales pertenecían a colecciones particulares y archivos fuera de Bali, se hacían accesibles, por primera vez, la

[108] Ibid., 356.
[109] Ibid., 369.

Imagen 5. Página principal de la web del proyecto de repatriación «Bali 1928»

mayor parte de estos registros de música y danza tradicional grabados y filmados antes de la Segunda Guerra Mundial. Además la repatriación generó muchos materiales relacionados: una colección de CD del máximo interés y traducciones de los textos clásicos de la música de Bali (a petición de los propios intérpretes indonesios). Muchas de las técnicas[110] expresadas por los instrumentistas y cantantes de los discos originales se han perdido de forma irremediable (constatando así que las músicas tradicionales, antes del siglo xx, eran mucho más ricas y variadas que las actuales); otras veces, las músicas recuperadas han entrado en un proceso de recirculación para la reinterpretación de repertorios olvidados.

Por último, mencionaremos dos proyectos que provienen ambos de la institución de referencia en la gestión de este tipo de archivos: el Australian Institute for Aboriginal and Torres Strait Islander Studies (AIATSIS). El primero de ellos consistió en una colaboración de Campbell con aborígenes australianos de las islas Tiwi. Los proyectos de repatriación, indica esta autora en su artículo, deben comenzar con las conversaciones necesarias entre la comunidad que recuperará las copias de los soportes sonoros y el etnomusicólogo responsable o representante de la institución que conserva los soportes. En muchas ocasiones, se optará

[110] Para que los estudios posteriores sobre los repertorios digitalizados fueran posibles y de la suficiente calidad, Herbst indica que el trabajo realizado por el técnico para acometer la conversión analógica/digital fue fundamental *a posteriori*. Una excelente digitalización permitirá, como ocurrió en este proyecto, analizar técnicas expresivas de los cantantes o los intérpretes, imposible de llevar a cabo con conversiones deficientes o producidas con rapidez para acelerar la fecha de finalización.

por la entrega de los materiales digitalizados para que, previamente, los representantes comunitarios los evalúen. En el caso de culturas musicales en las que pueden existir restricciones entre clanes o con respecto al acceso de información a determinados rituales generacionales o de género, se toman medidas para adaptar el archivo, así como para pensar una manera adecuada de difusión que respete las «prácticas de escucha» específicas de la comunidad[111].

Un proyecto en apariencia sencillo para nuestra cultura musical (con una clara tendencia al libre acceso en internet, previo intercambio monetario) puede ser muy complejo en la práctica y solo se podrá dar de la manera éticamente adecuada cuando las decisiones caigan del lado de sus verdaderos autores y propietarios. Como explica Campbell:

> The recordings housed at AIATSIS (and problems arranging their repatriation) became the focus of my activities with the Tiwi women during 2008 and 2009. It was from this point on that the idea of reclaiming recordings began to generate talk around the Tiwi community about ownership, stakeholders' rights, why they had been 'taken away' in the first place, and that elders felt a sense of duty to arrange for their return. In April 2009 I was advised that the only way to have the material digitised and processed for release was to have Tiwi elders audition it to assess potential cultural restrictions. The material was not in line for digitisation because it had not had cultural restriction appraisal (which could only happen if the elders listened to it). This posed somewhat of a 'Catch' problem. The elders could not listen to it unless it was digitised and sent to the islands (in effect, released). With time stretching on, and potentially running out for older Tiwi people with direct interest in and knowledge of this material, it became imperative to the Tiwi elders that they take affirmative action[112].

Por otro lado, la descripción de la autora de una visita al archivo AIATSIS en Camberra es muy relevante para el tema que venimos tratando. El objetivo principal de la visita por parte de los representantes de diferentes grupos familiares de las comunidades tiwi (formado por siete mujeres y cuatro hombres)

---

[111] En numerosas ocasiones, las prácticas de escucha están muy alejadas de nuestra manera de entender la «música» y de nuestra noción cultural, que consiste en entender la libre consulta o difusión de la cultura como un derecho.

[112] Campbell, «Song as Artefact», 105.

consistió en escuchar cada una de las grabaciones conservadas en el archivo pertenecientes a su comunidad para, después de obtener el permiso de copia, iniciar el correspondiente proceso de repatriación. Que los miembros de una cultura determinada tengan que pasar por diversas trabas burocráticas para recuperar las grabaciones de sus parientes y ancestros (el término *heredero* sería el más próximo en nuestro contexto jurídico) dice mucho de la desigualdad que expresan e imparten las leyes de derechos de autor internacionales. Campbell describe en su artículo un caso particular en el que en un vídeo determinado aparecía una filmación de carácter turístico (la habitual representación de una ceremonia ritual con la consiguiente preparación de pinturas, danzas y canciones), que incluía en ella al padre de una de las mujeres que visitaron la institución. Este familiar no pudo obtener una copia del vídeo porque era necesario pagar una cantidad sustancial a los herederos de los turistas productores de la filmación (que, por otra parte, ya habían fallecido).

Los miembros mayores del grupo manifestaron su preocupación ante la posibilidad de no poder encontrar todas las voces de los «cantantes atrapados» en las grabaciones sonoras. Su experiencia se vivió con tristeza al pensar que estas voces continuaban aisladas del contacto de su comunidad.

Por supuesto, tomaron la determinación de recuperarlas, en forma de CD, para la comunidad de las islas. En esa ocasión, de todas las grabaciones conservadas en el archivo con material documental, solo se repatrió una copia en CD-R con material grabado de 1928. Del resto de grabaciones depositadas por otros etnomusicólogos, la comunidad no pudo obtener la autorización porque o bien uno de ellos había prohibido que se realizara cualquier copia de «su» material documental donado; o porque la institución no pudo localizar a los titulares de los derechos de autor pertenecientes a los etnomusicólogos fallecidos. Afortunadamente, prosigue Campbell, el director de la institución concedió el permiso, no sin varias negociaciones previas, para la «liberación» y digitalización del resto de los documentos sonoros. Ocho meses más tarde pudieron regresar al lugar donde se grabaron originalmente y recuperarlos, de este modo, para la comunidad tiwi[113].

Los tiwi dieron mucha importancia al soporte recuperado, en esta ocasión el CD, y Campbell describe los nuevos usos que los miembros de la comunidad

[113] Ibid., 109.

confirieron al soporte y su reparto, proporcionado independientemente de que se tuviera o no un medio reproductor para su escucha:

> Rather than being lodged (by a non-Tiwi visitor) in a library, school or council office, the CDs went directly into people's homes. The physical CDs were, at first, the property of the people to whom they were posted, who then decided which family or individual should be given particular material–a renegotiation of the ownership of the recordings and of the songs on them. Certain people, for example, were given CDs (which contained the voice of their direct ancestor) even though they had no way of playing them, but because it was decided amongst the group that they should be the 'custodian' of that particular material. A Tiwi song is owned by its composer, and then by whoever he/she has taught it to (if it has been passed down). The vast majority are, however, unique to the point at which they were first performed and so today's listener delegates ownership to his/her direct family. Usually people felt that the (long deceased) singer owned the song, but that his/her family now owns the recording. Amongst several hours of material are numerous singers with different Country and kinship affiliations, so sections of the recordings belong to different people. I have been asked to create 'playlists' of sections of different collections that relate to a particular family, or hold particular interest for an individual[114].

El segundo proyecto relacionado con el AIATSIS y descrito por la archivera Grace Koch es, además, un excelente ejemplo de la variedad de procedimientos que puede llevar a cabo una institución con grabaciones de campo etnomusicológicas. Koch analiza en su capítulo diversos «dilemas éticos» susceptibles de surgir en este tipo de trabajos[115]. En particular, una parte sustancial de las pruebas que aportaron los aborígenes australianos para reclamar y recuperar sus tierras ancestrales se conservan en cilindros de cera del archivo del AIATSIS[116]. Por tanto, los proyectos de repatriación son fundamentales para la recuperación de las territorios reclamados. En este sentido, existe un caso especialmente representativo: el del antropólogo Jeremy Beckett, que logró en un proceso judicial que se reconocieran, en última instancia, los derechos de las comunidades.

---

[114] Ibid., 111.
[115] Grace Koch, «"We Want Our Voices Back": Ethical Dilemmas in the Repatriation of Recordings», en *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, 195.
[116] Ibid., 198-199.

Beckett demostró que existía una gran similitud entre las canciones en cilindros de cera grabadas durante la expedición antropológica al estrecho de Torres en el decenio de 1890 y las grabadas mediante magnetófono por él mismo en la década de 1960. De esta forma, le fue posible acreditar la continuidad del conocimiento topográfico y demostrar que existe una conexión, a través del uso de la tierra, con el lugar reclamado por estas comunidades. Además, en las grabaciones en cilindros de cera musicales, aparecen recitados, al inicio, los nombres y las fechas de nacimiento de los intérpretes; sin contar con los archivos de la palabra en los que son muy comunes las narraciones genealógicas que abarcan familias y generaciones completas. Durante más de diez años y a cargo del archivo, Koch, a fin de poder gestionar adecuadamente las copias de los documentos conservados, investigó aquellos que, justamente, podían resultar relevantes para realizar una posible reclamación de tierras[117].

En otras ocasiones, son las propias comunidades quienes solicitan asesoramiento para gestionar sus propios archivos. Koch relata que en 1994 un grupo de ancianos anangu pitjantjatjara yankunytjatjara, del extremo noroccidental de Australia Meridional, consultó con algunos antropólogos y archiveros cuál podría ser la mejor manera de gestionar su colección de fotografías y grabaciones sonoras[118]. La mayor parte de estos documentos procedían de archivos o de misioneros, y para su gestión archivística se preparó una base de datos específica con criterios adecuados a las «sensibilidades culturales» de la comunidad en concreto.

La atención específica a las «sensibilidades culturales» a las que se refiere Koch es determinante para posibilitar la consulta y el acceso a los materiales digitalizados de una manera ética. En el año 2001, un grupo representativo de Lockhart River, Queensland, visitó el archivo AIATSIS y estuvo más de una semana escuchando las grabaciones de la colección de un antropólogo[119] que había grabado y filmado música y expresiones culturales orales de su comunidad cuarenta años antes. Algunos de los registros sonoros contenían canciones que, según los visitantes, solamente podían provenir de los aborígenes de ese territorio concreto. El personal del archivo no pudo detectar «esta sensibilidad» en los documentos porque el

[117] Ibid., 199.
[118] Ibid., 201.
[119] Se trata de la colección de películas y grabaciones sonoras de LaMont West. Durante los años sesenta, y becado por la AIAS, recopiló esta importante colección en la Tierra de Arnhem central y el cabo York.

antropólogo no había dejado indicación alguna. No obstante, en los estatutos del AIATSIS se recoge una exigencia que pide el cumplimiento de las opiniones y las sensibilidades expresadas por las comunidades indígenas de Australia[120].

Para garantizar unas buenas prácticas de recopilación de documentos, así como para establecer unas normas éticamente adecuadas ante posibles donaciones, el AIATSIS redactó unas directrices con la denominación *The Guidelines for Ethical Research in Australian Indigenous Studies (GERAIS)*[121]. De los catorce principios enumerados por las directrices GERAIS, Koch resalta el número 13, que pide la implementación de algunas acciones relacionadas con las grabaciones sonoras; por ejemplo, podemos citar las siguientes: la necesaria identificación de cada una de las personas o grupos que deberán ser consultados para establecer el acceso a los documentos audiovisuales; la especificación clara del titular de los derechos de autor; la determinación del nivel de control del que dispondrá la comunidad, o, por último, la descripción específica, en el caso de que fuera necesario, de los materiales con restricciones de algún tipo y las pautas a seguir para su gestión.

De llevarse a cabo su aplicación, este principio habría evitado las incidencias antes descritas en este texto (así como sus consecuencias éticas) y se habrían garantizado los derechos de las expresiones culturales de las comunidades grabadas. Por último, es destacable la red de información y de recursos de The Aboriginal and Torres Strait Islander Library, Information and Resources Network (ATSILIRN)[122], creada en 1993 para asesorar y dar apoyo al personal de cualquier institución que, de una forma u otra, tenga que trabajar con materiales relacionados con los aborígenes australianos. El protocolo de ATSILIRN ha sido adoptado por las principales instituciones de Australia. Con respecto a la repatriación, se indican una serie de prácticas éticas excepcionales para garantizar la atención y el cuidado de los documentos relacionados con los aborígenes australianos y las comunidades indígenas del estrecho de Torres; son las siguientes:

---

[120] Koch, «We Want Our Voices Back», 207. La publicación es la siguiente: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, *Guidelines for Ethical Research in Australian Indigenous Studies (GERAIS)* (Camberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, 2012).

[121] Ibid., 208.

[122] Aboriginal and Torres Strait Islander Library, Information and Resources Network, *ATSILIRN Protocols: Aboriginal and Torres Strait Islander Library, Information and Resources Network* (2012), https://atsilirn.aiatsis.gov.au/protocols.php (consultado en agosto de 2019).

> Archives and libraries often hold original records which were created by, about, or with the input of particular Aboriginal and Torres Strait Islander communities. A community may place tremendous importance on particular records and request copies for use and retention within the community. Some records may have been taken from the control of the community or created by theft or deception. In addressing this issue, organizations will:
> 11.1 Respond sympathetically and co-operatively to any request from an Aboriginal and Torres Strait Islander community for copies of records of specific relevance to the community for its use and retention.
> 11.2 Agree to the repatriation of original records or the provision of copies to Aboriginal and Islander communities as may be determined through consultation.
> 11.3 Seek permission to hold copies of repatriated records but refrain from copying such records should permission be denied.
> 11.4 Assist Aboriginal and Torres Strait Islander communities in planning, providing and maintaining knowledge centers for repatriated records[123].

Como podemos deducir, este protocolo invita a una participación y a una colaboración en sintonía con planteamientos y necesidades éticas para solventar los criterios de carácter legislativo en aquellos puntos menos precisos. Propone, además, un cambio profundo en el concepto pasivo de archivo para, mediante prácticas adecuadas, exceder, sin incumplir, las disposiciones legales (por otro lado del todo insuficientes). Indudablemente, este texto es un ejemplo de lo que Landau y Todd denominan, en su artículo fundamental «We're all Archivists Now»[124], la responsabilidad ética y moral de los archivos sonoros para facilitar el acceso a sus materiales, y nos permite corroborar los cambios que se han producido en el concepto de archivo en el último siglo.

10. La curación de archivos sonoros

Estos cambios, sin vuelta atrás, tanto en la etnomusicología como disciplina como en el ámbito de los archivos, resuenan desde la segunda mitad del siglo xx, y su impacto se ha notado con más insistencia en las últimas décadas. Al hilo de

[123] Koch, «We Want Our Voices Back», 208-209.
[124] Landau y Topp Fargion, «We're all Archivists Now», 128.

estas transformaciones fundamentales y de la historia de la curación artística, ha surgido, además, una nueva figura profesional que podríamos denominar «curador de música y sonido etnográfico». Relativamente nueva en los archivos, esta figura de curador puede ser practicada por el mediador en un proceso de repatriación; pero también puede surgir ante la necesidad de gestión y difusión de las grandes colecciones digitalizadas[125] o, simplemente, como resumen de la actividad realizada por todo profesional que pretenda desvelar y curar los fondos «ocultos» que se preservan en los archivos[126].

Si la labor de difusión debería ser consustancial a la del archivero o bibliotecario, ¿qué sentido tiene la figura del curador en el contexto actual de internet con grandes colecciones digitalizadas a libre disposición (tanto en bibliotecas como en repositorios compartidos)?

Como escribe Noel Lobley[127], un curador de sonido puede desempeñar varias funciones relacionadas con la conectividad de los soportes sonoros, con la memoria de las comunidades que fueron grabadas[128], con el público que se acerca virtual o

[125] Para consultar un texto que discute la tendencia en los archivos occidentales que consiste en mostrar en línea y sin restricción alguna las colecciones digitalizadas de sus fondos, es muy útil el capítulo de Alex Perullo, «Digital Repatriation: Copyright Policies, Fair Use, and Ethics», en *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, 531-551. Que la música, por definición, esté predestinada a escucharse en plataformas digitales puede crear numerosos problemas de carácter ético para las comunidades grabadas; escribe Perullo: «Despite potential benefits, many issues arise in the digitization of and widespread access to cultural documents, including sound recordings. Many communities may not want their histories, cultures, and identities to circulate within the social life of data. Some communities may question the ethical priorities of archives that place material online without consultation of those same communities. Many legal issues may arise should an archive opt to place copyrighted materials freely online. Communities may question the underlying intentions and potential profits–regarding individual jobs and careers–that archives provide using the intellectual wealth of others. And the notion of "bringing history to life" through access to materials creates an idea that people will interpret those materials in a manner relevant, both historically and culturally, to the communities from which they came» (Perullo, «Digital Repatriation», 531).

[126] Para un planteamiento de la práctica de la curación desde otros puntos de vista interdisciplinares, véase Beryl Graham y Sarah Cook, *Rethinking Curating: Art after New Media* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2010).

[127] Noel Lobley, «Curating Sound Is Impossible?: Views from the Streets, Galleries, and Rainforests», en *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*, 319.

[128] Debemos mencionar aquí que esta memoria permanece oculta, todavía, en las exposiciones y en las grandes colecciones de «arte étnico», en las que los objetos se someten a un tratamiento expositivo desnaturalizado, descontextualizado, destemporalizado y, en definitiva, por completo artificial.

físicamente a las colecciones o, en general, con la construcción de otros modelos de colaboración entre las instituciones que conservan las colecciones y las comunidades (verdaderas creadoras y autoras de las músicas y sonidos preservados). Todas estas funciones, más otras posibles (todavía por venir), confluyen en una práctica que consiste en la exploración de los soportes grabados para transformarlos en documentos activos, dispuestos, en definitiva, a una reinterpretación continua:

> The role of the ethnographic sound curator will be to consider long-term relationships between archival fragments and the communities from where the music and sound can be traced, collaborating and co-curating with communities, and exploring the different types of sound stories that can be told and shared through active engagement with sonic and social histories[129].

Al considerar las grabaciones etnográficas como objetos «vivos» (es decir, liberados de los depósitos y dispuestos a crear nuevos vínculos inéditos), accedemos a nuevas formas de aproximación y de conexión indudablemente más abiertas y menos restringidas que las de los archivos del siglo pasado. Considerar los objetos de una manera activa permite mostrarlos y describirlos sin ocultarlos de su pasado colonial, de la historia de su adquisición, y liberarlos, también, de la intemporalidad en la que se clasifican en muchas ocasiones. Como explica Lobley en el capítulo mencionado, la curación de sonido remite a prácticas más complejas que la mera documentación o preservación de los documentos. Aunque, quizá, habría que decir que una práctica más abierta que considere los documentos como objetos activos debería, además, transformar sus aproximaciones documentales a los propios soportes sonoros (considerados con frecuencia como meros contenedores de música y sonido). Asimismo, otra característica de la curación es la oportunidad que nos ofrece para promover la participación con las comunidades grabadas.

Como ya hemos indicado, uno de los factores determinantes para que un proyecto resulte factible es su duración (pensada a largo plazo). A este respecto, la curación debería entenderse en el contexto de una exploración de relaciones a largo plazo para facilitar intercambios sostenibles entre archivos, instituciones y comunidades, y no solo desde la difusión y disposición de listados de materiales audiovisuales pensados para un uso en un tiempo limitado:

[129] Lobley, «Curating Sound Is Impossible?», 322.

> Let's expand notion of curation beyond (but not excluding) archives and gallery spaces. Ethnographically-informed sound curation is a vital form of story-telling, re-activating audio recordings as living resources. If ethnographic sound has been recorded by ethnomusicologists, anthropologists, or other collectors and the explicit intention has been to benefit the communities recorded–and especially if that community has been recorded by someone external to the culture–then future sound curation is a matter of exploring longer-term relationships between archives, institutions, and communities aimed at sustainable exchanges. Ethnographic recordings become flattened fragments and windows into particular musics and soundscapes, as well as the relationships between a community and a recordist and other audiences. Many ethnographic recordings swell with latent possibilities for activation, re-performance, and re-socialisation. This can be explored both through sound and installation design in gallery spaces, online, and further afield, and by entering the hands of empowered local artists and community members who can often bring non-institutional insights to share and enlighten frozen moments of recorded relationships[130].

La capacidad de colaboración de los archivos es, en un mundo digital, mucho más compleja ante los nuevos usos que ofrecen las tecnologías en el día a día. Pero, de igual forma, abre posibilidades inéditas para la difusión de los contenidos tal y como lo decidan, por ejemplo, las comunidades. Además, en la actualidad, las propias comunidades musicales en todo el mundo recopilan y coleccionan sus músicas, y su estudio abre nuevas y sugerentes posibilidades de investigación. Con la facilidad de acceso a las diversas tecnologías de grabación de audio o de vídeo (como la tecnología móvil), las comunidades crean sus propios archivos e intercambian los documentos audiovisuales en plataformas digitales, lo que posibilita nuevas formas de representación; pero, a la par, genera problemas de carácter ético al no disponer del control de dichas plataformas. No obstante, un proyecto curatorial, hoy, podría realizar, entre otras, las siguientes acciones: contar con toda una serie de vídeos locales grabados en móviles o subidos a internet; colaborar en la recuperación y la preservación de dichos materiales grabados (para preservarlos fuera del marco de las plataformas comerciales); o mostrar las relaciones entre la música escuchada e interpretada en la actualidad y la vivida y escuchada por sus antepasados.

[130] Ibid., 326-327.

Por otra parte, la repatriación y la curación dependerán, si queremos que el proyecto tenga una oportunidad de continuidad, del mantenimiento de archivos digitales sostenibles. Para conseguir esta sostenibilidad, indica Catherine Ingram[131], se necesitaría una planificación previa que, de alguna manera, sostenga la economía a largo plazo (de nuevo el concepto del tiempo como un factor fundamental), prevea las preocupaciones que puedan tener las comunidades ante los posibles niveles de acceso a los archivos digitalizados o facilite una comunicación eficaz con las comunidades, una vez se hayan repatriado las colecciones digitales. En este punto, nos parece importante retomar el concepto de un archivo que se extienda en el tiempo y cuya resonancia vaya más allá del tiempo limitado de implicación de los archiveros, del trabajo de los mediadores (en este caso de los curadores) o del tiempo medido por la vida de los depositantes. Quizá los archivos que queremos encontrar serían aquellos lo suficientemente flexibles como para asumir solicitudes de acceso imprevistas de antemano y en contextos tecnológicos desconocidos *a priori*:

> An archived collection must be maintained over a time frame that exceeds the archivist or depositor's lifetime, or in some cases simply exceeds the archivist's engagement with a particular custodian community, involvement in a certain project, or even employment in the field of research. The archive must also have the ability to handle unforeseen kinds of access requests or unforeseen issues in relation to the collection, and the archive needs to respond to access requests in as-yet-unknown technological contexts of the future[132].

En este sentido, para que los proyectos de repatriación y de curación devengan en colaboraciones óptimas, es necesario incidir en la elaboración de archivos controlados por las propias comunidades y con los criterios de accesibilidad planteados *in situ*[133].

---

131 Catherine Ingram, «"Each in Our Own Village"», 303.

132 Ibid., 303-304.

133 Al respecto, existen muchos ejemplos de colaboraciones en el propio *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. En concreto, sobre el concepto de sostenibilidad también es especialmente útil: Janet Topp Fargion, «"For My Own Research Purposes"?: Examining Ethnomusicology Field Methods for a Sustainable Music», *The World of Music* 52, n.º 1 (2009), 75-93; y Andrea Emberly y Sally Treloyn, «Sustaining Traditions: Ethnomusicological Collections, Access and Sustainability in Australia», *Musicology Australia* 35, n.º 2 (2013), 159-177.

Si hemos intentado describir algunas prácticas de colaboración entre etnomusicólogos, archivos y comunidades llevadas a cabo en las últimas décadas, no lo hemos hecho con el objetivo de presentar un listado de herramientas o guías que deberían aplicar los archivos o fonotecas en nuestro ámbito, sino para mostrar la especificidad de las colecciones de soportes sonoros relacionadas con la etnomusicología y las dudas de carácter ético que suscitan su aceptación por parte de las instituciones. Se trataría, además, de pensar el futuro de este tipo de colecciones, limitadas tan solo y en muchas ocasiones a la consulta exclusiva de investigadores y productores, o a la «participación digital» en grandes proyectos de patrimonio sonoro. Desde el punto de vista de la recepción y de la escucha, no nos es posible predecir el impacto de las colecciones de grabaciones sonoras que preservamos:

> No one can predict the ways their collections will be used. Some will become one of the building blocks of cultural and political movements; some will bring alive the voice of a legendary ancestor for an individual; some will stimulate budding musicians, some will soothe the pain of exile, and some will be used for restudies of primary data that may revolutionize approaches to world music[134].

De igual manera, necesitamos quizá archivos a la medida de esta imprecisión, alejados de definiciones acabadas, y justos y cuidadosos con las voces y músicas que intentan preservar; archivos, pues, en continua alerta ante las implicaciones éticas que acumulan a lo largo de su historia.

Bibliografía

- Aboriginal and Torres Strait Islander Library, Information and Resources Network. *ATSILIRN Protocols: Aboriginal and Torres Strait Islander Library, Information and Resources Network*. 2012. https://atsilirn.aiatsis.gov.au/protocols.php (consultado en agosto de 2019).
- Ammann, Raymond. *Sounds of Secrets: Field Notes on Ritual Music and Musical Instruments on the Islands of Vanuatu.* Zúrich; Berlín: Lit Verlag, 2012.

[134] Anthony Seeger, «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today», *Ethnomusicology* 30, n.º 2 (1986), 264.

- Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies. *Guidelines for Ethical Research in Australian Indigenous Studies (GERAIS)*. Camberra: Australian Institute of Aboriginal and Torres Strait Islander Studies, 2012.
- Baily, John. «Modi Operandi in the Making of "World Music" Recordings». En *Recorder Music: Performance, Culture and Technology*. Editado por Amanda Bayley, 107-124. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Brabec de Mori, Bernd. «Music and Non-Human Agency». En *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*. Editado por Jennifer Post, 181-194. New York: Routledge, 2018.
- Brabec de Mori, Bernd y Anthony Seeger. «Introduction: Considering Music, Humans, and Non-Humans». *Ethnomusicology Forum* 22, n.º 3 (2013), 269-286.
- Brady, Erika. *A Spiral Way: How the Phonograph Changed Ethnography*. Jackson, MS: University of Mississippi, 1999.
- Campbell, Genevieve. «Song as Artefact: The Reclaiming of Song Recordings Empowering Indigenous Stakeholders–and the Recordings Themselves». En *Circulating Cultures*. Editado por Amanda Harris, 101-127. Camberra: ANU Press, 2014.
- Chaudhuri, Shubha y Anthony Seeger, eds. *Archives for the Future: Global Perspectives on Audiovisual Archives in the 21st Century*. Calcuta: Seagull Books, 2004.
- Cottrell, Stephen. «Ethnomusicology and the Music Industries: An Overview». *Ethnomusicology Forum* 19, n.º 1 (junio 2010), 3-25.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura.* Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- Diamond, Aaron Corn, Frode Fjellheim, Cheryl L'Hirondelle, Moana Maniapoto, Allan Marett y Taqralik Partridge, et. al. «Performing Protocol Indigenous Traditional Knowledge as/and Intellectual Property». En *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*. Editado por Jennifer Post, 17-34. Nueva York: Routledge, 2018.
- Emberly, Andrea y Sally Treloyn. «Sustaining Traditions: Ethnomusicological Collections, Access and Sustainability in Australia». *Musicology Australia* 35, n.º 2 (2013), 159-177.
- Fargion, Janet Topp. «"For My Own Research Purposes"?: Examining Ethnomusicology Field Methods for a Sustainable Music». *The World of Music* 52, n.º 1 (2009), 75-93.

- Feld, Steven. «Pygmy POP: A Genealogy of Schizophonic Mimesis». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 1-35.
- Feld, Steven. «A Sweet Lullaby for World Music». *Public Culture* 12, n.º 1 (2000), 145-171.
- Feld, Steven. «The Poetics and Politics of Pygmy Pop». En *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Editado por Georgina Borns y David Hesmondhalgh, 254-279. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- Feld, Steven. «On Post-Ethnomusicology Alternatives: Acoustemology**».** En *Perspectives on a 21st Century Comparative Musicology: Ethnomusicology or Transcultural Musicology?* Editado por Francesco Giannattasio y Giovanni Guiriati, 82-99. Udine: Nota, 2017.
- Gillespie, Kirsty. «Protecting Our Shadow: Repatriating Ancestral Recordings to the Lihir Islands, Papua New Guinea». En *A Distinctive Voice in the Antipodes: Essays in Honour of Stephen A. Wild*. Editado por Kirsty Gillespie, Sally Treloyn y Don Niles, 355-374. Camberra: ANU Press, 2017.
- Graham, Beryl y Sarah Cook. *Rethinking Curating: Art after New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- Gronow, Pekka. «The Record Industry Comes to the Orient». *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (mayo 1981), 251-284.
- Gunderson, Frank, Robert C. Lancefield y Bret Woods, eds. *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Herbst, Edward. «Bali 1928: Music Recordings and 1930s Films: Strategies for Cultural Repatriation». En *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Editado por Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods, 349-372. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Hochman, Brian. *Savage Preservation: The Ethnographic Origins of Modern Media Technology.* Mineápolis, MN: University of Minnesota Press, 2014.
- Ingram, Catherine. «"Each in Our Own Village": Creating Sustainable Interactions between Custodian Communities and Archives». En *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Editado por Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods, 303-317. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Koch, Grace. «"We Want Our Voices Back": Ethical Dilemmas in the Repatriation of Recordings». En *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Editado por

Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods, 195-213. Nueva York: Oxford University Press, 2019.

- Landau, Carolyn y Janet Topp Fargion. «We're All Archivists Now: Towards a More Equitable Ethnomusicology». *Ethnomusicology Forum* 21, n.º 2 (2012), 125-140.
- Lobley, Noel. «Curating Sound is Impossible?: Views from the Streets, Galleries, and Rainforests». En *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*. Editado por Jennifer Post, 319-328. Nueva York: Routledge, 2018.
- McCann, Anthony. «All That Is Not Given Is Lost: Irish Traditional Music». *Ethnomusicology* 45, n.º 1 (invierno 2001), 89-106.
- Mundy, Rachel. *Animal Musicalities: Birds, Beasts, and Evolutionary Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018.
- Nannyonga-Tamusuza, Sylvia y Andrew N. Weintraub. «The Audible Future: Reimagining the Role of Sound Archives and Sound Repatriation in Uganda». *Ethnomusicology* 56, n.º 2 (2012), 206-233.
- Niles, Don. «The National Repatriation of Papua New Guinea Recordings: Experiences Straddling World War II». *Ethnomusicology Forum* 21, n.º 2 (2012), 141-159.
- Perullo, Alex. «Digital Repatriation: Copyright Policies, Fair Use, and Ethics». En *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Editado por Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods, 531-551. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Post, Jennifer, ed. *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*. Nueva York: Routledge, 2018.
- Seeger, Anthony. «The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today». *Ethnomusicology* 30, n.º 2 (1986), 261-276.
- Seeger, Anthony. «Ethnomusicology and Music Law». *Ethnomusicology* 36, n.º 3 (otoño 1992), 345-359.
- Seeger, Anthony. «Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 87-105.
- Seeger, Anthony. «Intellectual Property and Audiovisual Archives and Collections». En *Folk Heritage Collections in Crisis.* Washington: Council on Library and Information Resources, 2001.

- Seeger, Anthony. «L'éthique et le droit d'auteur en musique». *Cahiers d'ethnomusicologie* 24 (2011), 11-25.
- Seeger, Anthony. «Archives, Repatriation, and the Challenges Ahead». En *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*. Editado por Frank Gunderson, Robert C. Lancefield y Bret Woods, 145-160. Nueva York: Oxford University Press, 2019.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Stock, Jonathan P. J. «Ethnographe, archiviste, producteur, activiste…: les nombreuses vies d'Anthony Seeger». *Cahiers de musiques traditionnelles* 19 (2006), 221-250.
- Stock, Jonathan P. J. «Recordings as Research Tools in Ethnomusicology». En *Recorder Music: Performance, Culture and Technology*. Edición de Amanda Bayley, 187-205. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Tan, ShzrEe. *Beyond 'Innocence': Amis Aboriginal Song in Taiwan as an Ecosystem*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Titon, Jeff Todd. «Music, the Public Interest, and the Practice of Ethnomusicology». *Ethnomusicology* 36, n.º 3 (otoño 1992), 315-322.
- Vallier, John. «Sound Archiving Close to Home: Why Community Partnerships Matter». *Notes* 67, n.º 1 (2010), 39-49.
- Vallier, John. «Preserving the Past, Activating the Future Collaborative Archiving in Ethnomusicology». En *Ethnomusicology: A Contemporary Reader: Volume II*. Editado por Jennifer Post, 307-317. Nueva York: Routledge, 2018.
- Viveiros de Castro, Eduardo. *Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural*. Traducción de Stella Mostrangelo. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Zemp, Hugo. «The/An Ethnomusicologist and the Record Business». *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996), 36-56.

Principios éticos, etnomusicología y difusión de fonogramas en instituciones de la memoria

Ignacio Miró-Charbonnier

1. Introducción[1]

Las grabaciones sonoras realizadas en el ámbito de la etnomusicología se producen en el marco de encuentros entre culturas contrastantes; y esas culturas son, en muchas ocasiones, difíciles de conciliar. Este hecho conlleva, tarde o temprano, la aparición de conflictos, especialmente en lo relacionado con la difusión de las colecciones de grabaciones así realizadas. Un caso particular de lo anterior se da cuando las grabaciones son custodiadas por instituciones de la memoria. Para comprender e intentar resolver esos conflictos, es posible aplicar consideraciones éticas, tanto las de tipo más teórico como las que han sido formuladas como conjuntos prácticos de «principios». Pero antes resulta necesario entender cuáles son los actores en juego. Se deben examinar, de una parte, las definiciones disponibles para los llamados «pueblos indígenas» (o denominaciones equivalentes); y, de la otra, los rasgos esenciales de las ciencias «occidentales» que estarían participando en la generación y divulgación de tales grabaciones. Identificados esos pueblos y esas ciencias, es momento de estudiar los «códigos éticos» más relevantes que las ciencias occidentales han formulado para el estudio de los pueblos en cuestión. La finalidad de esos códigos debe ser la de orientar a los investigadores y a las instituciones de la memoria para enfrentarse adecuadamente a los problemas que encuentren en el desarrollo de su actividad profesional. Esos códigos, tomados como conjunto o en la síntesis que pueda hacerse de ellos, constituyen un corpus ético esencial, de referencia para los profesionales implicados en la salvaguardia

[1] El presente artículo se basa en la ponencia presentada por su autor en la «Jornada AEDOM sobre ética y propiedad intelectual: grabaciones de campo inéditas y etnomusicológicas», celebrada en la Biblioteca Regional de Madrid en otoño de 2018. La parte final de esa ponencia, dedicada a analizar tres casos concretos de difusión de colecciones sonoras custodiadas por instituciones de los Estados Unidos, dará lugar a otro artículo.

del patrimonio sonoro etnomusicológico. El conocimiento adecuado de ese corpus permitirá a los profesionales abordar con mayor coherencia y eficacia la resolución de los diversos conflictos que vayan encontrando en los distintos ámbitos de actuación ligados a las grabaciones sonoras.

¿Cuáles son las implicaciones éticas de las grabaciones realizadas en el ámbito de la etnomusicología? Y, de manera especial, ¿qué consecuencias pueden tener esas implicaciones a la hora de difundir colecciones sonoras custodiadas por instituciones de la memoria?

Para responder a estas cuestiones, daremos prioridad a un enfoque fundamentalmente práctico, el de la ética aplicada a la musicología; y, más concretamente, el de la ética aplicada a las denominadas «grabaciones de campo». No obstante, procuraremos tener también en cuenta lo que la filosofía pura haya formulado, porque podrá servirnos de guía para nuestras averiguaciones.

Traduciremos estos propósitos en dos objetivos, que se corresponderán con sendas partes de este artículo. El primero de los objetivos intentará reflexionar sobre las visiones respectivas de las dos partes que intervienen en el problema. Esas visiones, entendidas como perspectivas o puntos de vista, serían, por un lado, la visión propia de quienes han generado las manifestaciones luego grabadas, y, por otro lado, la visión resultante del pensamiento científico occidental.

Exponentes de la primera de esas perspectivas serán, por lo general, los miembros de los llamados «pueblos indígenas» o «autóctonos» (volveremos sobre estas denominaciones). Para la segunda perspectiva, la de las ciencias propias de las sociedades occidentales, tendremos en cuenta a los investigadores en la materia en cuestión, así como a sus asociaciones profesionales y a las instituciones custodias de los materiales etnomusicológicos.

El segundo de los objetivos citados consistirá en averiguar en qué medida las ciencias occidentales han formulado «códigos éticos» destinados a servir de orientación a la hora de tomar decisiones prácticas ante problemas concretos. A este respecto, entenderemos por código ético todo conjunto más o menos articulado de principios teóricos que pueda servir de referencia en el desempeño de las ciencias sociales.

2. Primeras impresiones

2.1. Una frase y una imagen

Tomaremos como punto de partida dos ejemplos de distinto tipo: una afirmación encontrada en un rincón de la literatura especializada en archivos audiovisuales y una imagen, seleccionada por los coordinadores de la jornada en la que se inscribe la presente ponencia para formar parte del cartel anunciador del encuentro.

La frase elegida nos permitirá entrever los complejos intereses que pueden estar en juego a la hora de difundir las colecciones de grabaciones sonoras. Procede de Ray Edmondson, conocido especialista en archivos sonoros y audiovisuales y frecuente colaborador de la Unesco en la redacción de los importantes textos oficiales que esta organización ha ido publicando en relación con los tipos mencionados de patrimonio cultural. Edmondson alerta sobre los conflictos potenciales que encierran los fondos en cuestión:

> Toda colección importante de un archivo audiovisual contiene probablemente suficientes materiales que pueden ofender a cualquiera[2].

En cuanto a la fotografía antes mencionada, se nos presenta no solamente como un documento gráfico de indudable atractivo, sino también como un acicate para la reflexión.

A falta de datos, creemos percibir en ella una escena singular que parece haber sido preparada de antemano; una situación sin indicios de espontaneidad. Podríamos decir que se trata de una «pose», de un instante extraído de una deliberada representación (en el sentido teatral del término), para la cual se hubiera dispuesto el escenario más adecuado. Las poses de quienes aparecen en la imagen se nos antojan estereotipadas y nos recuerdan la actitud de los sujetos que posaban para tantos retratos de estudio realizados en el siglo XIX y primer cuarto del siglo XX.

[2] Ray Edmondson, *Archivos audiovisuales: Filosofía y principios* (Ciudad de México: Unesco; UNAM; Universidad Autónoma de San Luis, 2018), 115n.

Imagen 1. Fotografía elegida para el cartel de la Jornada AEDOM 2018

2.2. Unos datos

La curiosidad, unida a los pocos datos que acompañaban a la fotografía, nos lleva a buscar en internet imágenes similares. Entre las encontradas, seleccionaremos la imagen 1, cuyo título completo es *Mountain Chief, Chief of Montana Blackfeet, in Native Dress with Bow, Arrows, and Lance, Listening to Song Being Played on Phonograph and Interpreting It in Sign Language to Frances Densmore, Ethnologist MAR 1916*.

Gracias a este título, sabemos que la fotografía, cuya antigüedad sobrepasa ya los cien años, muestra al Jefe Montaña, líder de la tribu pies negros de Montana, «en

Imagen 2. Frances Densmore con Mountain Chief (jefe de los Montana Blackfeet) escuchando el cilindro de cera en marzo de 1916. National Anthropological Archives, Smithsonian Institution

atuendo nativo y con arco, flechas y lanza», y a Frances Densmore, antropóloga que realizó numerosos trabajos de campo entre diversos pueblos nativos de América del Norte[3].

Pero ¿qué muestra la fotografía?, ¿y qué esconde? Pues bien, observamos en ella un encuentro de dos representantes de sendas culturas, caracterizados por sus respectivas actitudes, atuendos y objetivos. Son representantes también de distintos tipos de «institución»: en un caso, el gobierno de un grupo étnico «autóctono» y, en el otro, una institución occidental «investigadora» o «exploradora», y que hoy llamaríamos «de la memoria». Al igual que sucedía en la primera fotografía comentada, el marco del encuentro es artificial, creado para la ocasión: se corresponde con el momento en que se produce una «cesión» de parte del contenido cultural de un pueblo o etnia a otro. El motivo de la cesión no queda patente en la imagen, pero es lícito suponer que interesaba a las dos

[3] Las grabaciones, fotografías y otros documentos de Frances Densmore se custodian en museos como los de la Smithsonian Institution de Washington (https://www.si.edu/museums), de cuyos fondos procede la fotografía elegida.

partes, pues una se había desplazado (entendemos que voluntariamente) hasta la sede de la institución «occidental», donde habría sido recibida (suponemos) con los honores adecuados y con el instrumental a punto.

Desconocemos, de momento, los términos del acuerdo previo que los llevó a reunirse, por lo que también aquí debemos mirar e imaginar. Intuimos así un conflicto entre culturas, un encaje solo circunstancial, transitorio: coinciden las partes en su aire grave, de notoria rigidez, reforzada por los respectivos atuendos o galas de ceremonia que señalan un momento de excepción con respecto a su vestimenta cotidiana. Pero dentro de esa coincidencia no parece haber simetría: creemos detectar en la persona indígena una fuente generadora de mensajes, y en la persona occidental, una mera fuente receptora, ayudada por su notorio aparato mecánico.

En un primer momento, diríamos que la fotografía representa el acto de «grabar la voz de un jefe indio». No sabríamos precisar si habla o canta. Pero consultando los datos acompañantes, averiguamos que el aparato mecánico representado no está «grabando», sino que «está reproduciendo», y más concretamente está reproduciendo unos cantos previamente registrados. Como el título completo de la imagen dice: «[...] escuchando una canción reproducida por un fonógrafo e interpretándola en lenguaje de signos a Frances Densmore», sabemos además que la persona nativa no está utilizando en ese momento su voz, sino su lenguaje mímico; está reaccionando a los sonidos reproducidos por el gramófono y traduciendo a lenguaje de signos lo que dicen las canciones grabadas. Por su parte, la persona investigadora, más que escuchando registros, que probablemente conocería ya bien, está «analizando» el lenguaje gestual en juego y la relación de este con el sonido grabado.

Como se deduce de todo lo anterior, se establecieron relaciones complejas entre los actores implicados; y complejas serán también sus consecuencias. Quienes participaron en aquel encuentro probablemente no pudieron prever casi ninguna de ellas.

2.3. Un problema añadido: dislocar lugar y tiempo

Las fotografías anteriores, y con ellas muchas otras similares, representan, como hemos dicho, una coincidencia problemática de individuos de sociedades dispa-

res. Pero otro problema se une al anterior: el que conlleva el propio hecho de grabar acontecimientos sonoros.

En efecto, el acto de fijar el sonido en un «soporte», con miras a reproducirlo en otros momentos y lugares, es en sí una acción potencialmente disruptiva, creadora de brechas: una *esquizofonía*, según el término formulado en los años setenta del siglo xx por R. Murray Schafer, quien lo explicaba en títulos como *El paisaje sonoro*:

> Esquizofonía: separación entre un sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica. [...] Se disocia el sonido de su fuente, se arranca de su órbita natural, para darle una existencia independiente[4].

El término acuñado por Schafer subraya de forma intencionada el carácter patológico que el autor observa en ese fenómeno de «separar» el sonido del tiempo y espacio originales, y poderlo «transportar» a tiempos y espacios distintos. A pesar de que Schafer señala que se trata de un deseo muy antiguo, formulado en diversas épocas, sociedades y maneras, parece considerarlo como un acto bastante irresponsable, pues rara vez se intentó imaginar las consecuencias negativas que tal separación podría acarrear.

La disrupción comentada sería, por añadidura, doblemente aplicable a las grabaciones etnomusicológicas. A la ruptura antes expuesta, y que sería propia de cualquier tipo de grabación sonora, se le suma en este caso el hecho de que los receptores o destinatarios de las grabaciones no pertenecían, por lo general, al mismo grupo social que quienes produjeron los testimonios originales, y ni siquiera a la misma sociedad, en el sentido amplio del término. En efecto, esos receptores eran, al menos en un inicio, bien los investigadores «occidentales» (empezando por quienes realizaron físicamente las grabaciones), o bien un público formado por miembros de la sociedad occidental a la que el propio investigador pertenecía; pero en ningún caso los «nativos» que aportaron el hecho sonoro.

Solo bastante más tarde pudo ser receptor de las grabaciones un público perteneciente a la misma cultura que el emisor original. Un público ignorado en

[4] R. Murray Schafer, *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*, trad. Vanessa G. Cazorla (Barcelona: Intermedio, 2013), 135.

el momento en que se realizaron las grabaciones; unos sujetos, en todo caso, difusamente intuidos, imaginados en tiempos y espacios aún lejanos. Ante tales circunstancias, no debe extrañarnos que de un encuentro así surgieran, tarde o temprano, conflictos. Volveremos a encontrar esta palabra en apartados posteriores.

3. El aporte de los «pueblos indígenas»

3.1. La dificultad de etiquetar

Centremos ahora nuestra atención en las personas generadoras de canciones como las que eran reproducidas cuando se tomó la fotografía antes comentada. Entre términos como *indígena*, *nativo*, *autóctono* y otros similares, ¿cuál o cuáles deberemos elegir para denotar de manera colectiva a esos grupos sociales? Y ¿a qué tipos de pueblos nos estamos refiriendo concretamente?

En su informe de 2002, y más concretamente en su apartado III, titulado «La cuestión de las definiciones», el relator especial de la ONU, Rodolfo Stavenhagen, alemán exiliado a México durante la Segunda Guerra Mundial, escribía:

> No existe una definición internacionalmente convenida de pueblos indígenas. Los diferentes Estados adoptan diferentes definiciones en función de sus contextos y circunstancias propios. El término indígena se suele intercambiar con otros como aborigen, nativo, oriundo, primeras naciones o tribal u otros conceptos análogos[5].

Stavenhagen citaba en su escrito un documento anterior, publicado en los años ochenta del siglo xx por su antecesor en el cargo, el ecuatoriano José Martínez Cobo. Este había recibido de la ONU el encargo de realizar un informe sobre el problema de la discriminación contra las poblaciones indígenas a instancias de la Subcomisión de Prevención de Discriminaciones y Protección a las Minorías.

[5] Rodolfo Stavenhagen, *Informe del Relator Especial sobre la situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales de los indígenas* (E/CN.4/2002/97, 4 de febrero de 2002), https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4359.pdf (consultado en septiembre de 2019).

El objetivo en el que se inscribía el encargo era proponer medidas nacionales e internacionales para eliminar la discriminación que se había detectado hacia determinadas sociedades o grupos sociales.

El informe final de Martínez Cobo se presentó entre 1981 y 1984, basándose (según Stavenhagen) en un amplio trabajo de investigación comparativa llevado a cabo por el guatemalteco Augusto Willemsen Díaz. El informe afirmaba lo siguiente:

> Son comunidades, pueblos y naciones indígenas los que, teniendo una continuidad histórica con las sociedades anteriores a la invasión y precoloniales que se desarrollaron en sus territorios, se consideran distintos de otros sectores de las sociedades que ahora prevalecen en esos territorios o en partes de ellos. Constituyen ahora sectores no dominantes de la sociedad y tienen la determinación de preservar, desarrollar y transmitir a futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica como base de su existencia continuada como pueblo, de acuerdo con sus patrones culturales, sus instituciones sociales y sus sistemas legales[6].

Stavenhagen aclaraba que esa definición dada por Martínez Cobo había sido desde entonces usada y citada ampliamente; y entre sus consecuencias mencionaba la adopción, efectuada en 1995 por el Grupo de Trabajo sobre las Poblaciones Indígenas, de cuatro principios que, según él, debían tenerse en cuenta en toda posible definición de pueblos indígenas:

1. La prioridad en el tiempo por lo que respecta a la ocupación y el uso de determinado territorio.
2. La perpetuación voluntaria de la distinción cultural, que puede incluir los aspectos del idioma, la organización social, la religión y los valores espirituales, los modos de producción, las leyes e instituciones.
3. La conciencia de la propia identidad, así como su reconocimiento por otros grupos, o por las autoridades estatales, como una colectividad distinta.

---

[6] José R. Martínez Cobo, «Conclusiones, propuestas y recomendaciones», en *Estudio del problema de la discriminación contra las poblaciones indígenas*, vol. V. *Conclusiones, propuestas y recomendaciones* (Nueva York: Organización de las Naciones Unidas, 1987), 30.

4. Una experiencia de sometimiento, marginación, desposeimiento, exclusión o discriminación, independientemente de que estas condiciones persistan o no.

Definiciones posteriores conferidas al concepto de «pueblos indígenas» han querido mejorar algunas limitaciones que se fueron achacando al informe de Martínez Cobo. Esas mejoras han pretendido serlo unas veces en aras de la precisión, pero otras se han debido a consideraciones de orden político. Por lo general, coincidieron en una serie de importantes puntos clave, mencionados por autores como Marcos Odello[7]:

1. Son pueblos y naciones que tienen una continuidad histórica con sociedades precoloniales desarrolladas en sus territorios.
2. Se consideran distintos de otros sectores de la sociedad actualmente dominantes en estos territorios.
3. Representan sectores no dominantes de la sociedad.
4. Están decididos a preservar, desarrollar y transmitir a las futuras generaciones sus territorios ancestrales y su identidad étnica, de conformidad con sus modelos culturales, instituciones sociales y sistemas legales.

De cualquier modo, la consecuencia probablemente más importante de todo este esfuerzo investigador consistió en la publicación, en 2006-2007 y por parte de las Naciones Unidas, de la Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, texto que se convertiría, dado su alcance, en obligada referencia para la etnomusicología[8].

Sin embargo, resulta muy paradójico que, en este documento fundamental de la Unesco dedicado a los pueblos indígenas, no sea posible encontrar definición alguna de dichos pueblos; antes al contrario, parece darse por sabida o sobreentendida. Y ello resulta sorprendente, pues los artículos en los que se divide la declaración insisten en atribuir derechos a unos titulares, los pueblos indígenas, que, con todo, no quedan definidos en absoluto.

[7] Marcos Odello, *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas de América: Canadá y México* (Madrid: UNED, 2012).

[8] Unesco, Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas (2007), http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf (consultado en septiembre de 2019).

Este hecho puede tener una explicación que, sin embargo, no lo justificaría: la conflictividad que cualquiera de las definiciones intentadas hasta entonces despertó entre los supuestos pueblos afectados.

En cualquier caso, la declaración se convirtió en un texto fundamental, proclamada por la Asamblea de la ONU «como ideal común que debe perseguirse en un espíritu de solidaridad y respeto mutuo». Del texto extraeremos ahora algunas de las frases más relevantes para el tema que nos ocupa.

Según la declaración de 2007, los pueblos indígenas:

- Son iguales a todos los demás pueblos, si bien se les reconoce el derecho a ser diferentes, a considerarse a sí mismos diferentes y a ser respetados como tales.
- Contribuyen igual que todos los demás pueblos a la diversidad y riqueza de las civilizaciones y culturas que constituyen el patrimonio común de la humanidad.
- Han sufrido injusticias históricas (destacando en ellas las desposesiones de tierras, territorios y recursos).
- Podrán mantener y reforzar sus instituciones, culturas y tradiciones y promover su desarrollo si controlan los acontecimientos que les afecten (y a sus tierras, territorios y recursos).

De entre los derechos que así se les conceden, destacaremos en particular los siguientes:

- A no ser sometidos a [...] la destrucción de su cultura (art. 8.1).
- A practicar y revitalizar sus tradiciones y costumbres culturales [...]; [a] mantener, proteger y desarrollar las manifestaciones pasadas, presentes y futuras de sus culturas como sus lugares arqueológicos e históricos, objetos, diseños, ceremonias, tecnologías, artes visuales e interpretativas y literaturas (art. 11.1).
- A revitalizar, utilizar, fomentar y transmitir a las generaciones futuras sus historias, idiomas, tradiciones orales, filosofías, sistemas de escritura y literaturas (art. 13.1).
- Y a atribuir nombres a sus comunidades, lugares y personas, así como a mantenerlos (ídem).
- A participar en la adopción de decisiones en las cuestiones que afecten a sus derechos (art. 18).
- A la reparación por medios que pueden incluir la restitución o, cuando ello no sea posible, una indemnización justa y equitativa por las tierras, los territorios

y los recursos que tradicionalmente hayan poseído u ocupado o utilizado y que hayan sido confiscados, tomados, ocupados, utilizados o dañados sin su consentimiento libre, previo e informado (art. 28.1).
- A mantener, controlar, proteger y desarrollar su patrimonio cultural, [...] las tradiciones orales [...] y las artes visuales e interpretativas. También tienen derecho a mantener, controlar, proteger y desarrollar su propiedad intelectual de dicho patrimonio cultural, sus conocimientos tradicionales y sus expresiones culturales tradicionales (art. 31.1).

Y paralelamente establece la ONU para los Estados miembros los diversos deberes correspondientes a los derechos antes citados, deberes que consistirán en establecer mecanismos eficaces para:

- Prevenir y resarcir de todo acto que tenga por objeto o consecuencia privar a los pueblos indígenas de esos derechos: integridad grupal, cultural o étnica; tierras, territorios o recursos (art. 8.2).
- Proporcionar reparación, lo cual podrá incluir, entre otras medidas, la restitución de (1) bienes culturales, intelectuales, religiosos y espirituales de que hayan sido privados «sin su consentimiento libre, previo e informado o en violación de sus leyes, tradiciones y costumbres» (art. 11.1); (2) tierras, territorios y recursos de igual calidad, extensión y condición jurídica que las arrebatadas injustamente; (3) indemnización monetaria u otra reparación adecuada (art. 28.2).
- Revitalizar sus tradiciones orales y escritas (art. 13.1).
- Reconocer y proteger el ejercicio de los derechos de propiedad intelectual de esos pueblos (art. 31.2).

Para un comentario detallado de los artículos de esta declaración, pueden consultarse textos como el de Marta Méndez Díaz y David Martín Castro[9].

3.2. Quién preserva el patrimonio cultural

Volvamos brevemente a la fotografía que mostraba el encuentro entre Frances Densmore y el Jefe Montaña en torno a un fonógrafo. Puesto que el marco en

[9] Marta Méndez Díaz y David Martín Castro, «Introducción al proyecto de declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas», *Revista de Antropología Iberoamericana* 1, n.º 2 (2006), 331-361.

el que se inscribe esta ponencia es el de «preservar» patrimonios culturales, ¿a quién de los dos participantes del encuentro corresponde esa tarea?

Creemos que corresponde a ambos, cada uno a su manera. La persona investigadora preserva el «aspecto», lo inmanente (al hecho sonoro en sí); lo desliga, por voluntad o por fuerza, de su contexto y lo «somete a análisis». Su aporte es múltiple: «conserva» lo que puede conservarse en un documento; «publica» los resultados del análisis del documento; y eventualmente «convierte en público» también el documento en sí.

Por su parte, la persona indígena preserva las vivencias y experiencias de las que surgen las expresiones sonoras de su pueblo, y que ayudan a conformar su identidad. Expresiones que, sin embargo, pueden verse parcialmente separadas de esas vivencias al ser convertidas en «grabación».

Serían, pues, dos las preservaciones existentes, aunque respondiendo a necesidades diferentes: en el «indígena» estaría la de manifestar la propia identidad, y con ello sentirla reafirmada; mientras que en el investigador «occidental» actuarían tanto su afán científico como el miedo a «perder» un patrimonio cultural. Obraría ahí la consciencia de que pudieran desaparecer, en algún momento posterior al acto de la grabación, las circunstancias motivadoras de esas «expresiones culturales tradicionales» ajenas, utilizando la denominación cada vez más difundida por la Unesco. Si desaparecieran las circunstancias y las motivaciones, se perderían las expresiones mismas y, con ello, toda posibilidad de registrarlas.

Es pertinente preguntarse si esa actitud del investigador se ve espoleada por el hecho de que su propio medio social haya podido dejar de dar cabida, en la vida diaria, a la producción de vivencias análogas a las «indígenas»; vivencias que habrían sido suprimidas, o bien se verían ahora expresadas por otros medios que los sonoros. Pero estas son consideraciones sociológicas que habrá que dejar para otra ocasión, pues trascienden el marco de esta ponencia.

4. El aporte occidental

Desplacemos en este punto nuestra atención hacia el segundo de los participantes en los encuentros fotografiados: el investigador «occidental».

Imagen 3. Robert W. Gordon junto a dispositivos de grabación en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, hacia 1930. Harris and Ewing Collection, Library of Congress

¿Qué ciencias concretas estarán poniendo en práctica quienes investigan en relación con las grabaciones sonoras de campo? Intentemos representarlas de manera diagramática. En la ilustración siguiente, se indican, de entrada, tres ciencias que coinciden parcialmente en sus territorios: la antropología, o estudio de los diversos aspectos de la experiencia humana y, en particular, de los grupos sociales; la musicología, dedicada al análisis del hecho musical en las diversas culturas y tradiciones; y la documentación (en sus variantes de archivística, biblioteconomía, museística, etcétera).

Observamos en el diagrama que la intersección de las dos primeras ciencias (antropología y musicología) da como resultado la etnomusicología, mientras que de la intersección de musicología y documentación resultará la documentación musical. En la parte central del diagrama, que las tres ciencias comparten, es donde se ubicará, conceptualmente hablando, todo lo relativo a las grabaciones etnomusicológicas.

Pero en el cuadro descrito hay un componente esencial por mencionar, una esfera mayor que rodea a las tres ciencias citadas, pues a todas ellas afecta: la esfera de la ética. Así, podremos hablar de la dimensión ética de cada una de las áreas y actividades implicadas por esas ciencias; o de la dimensión ética de sus distin-

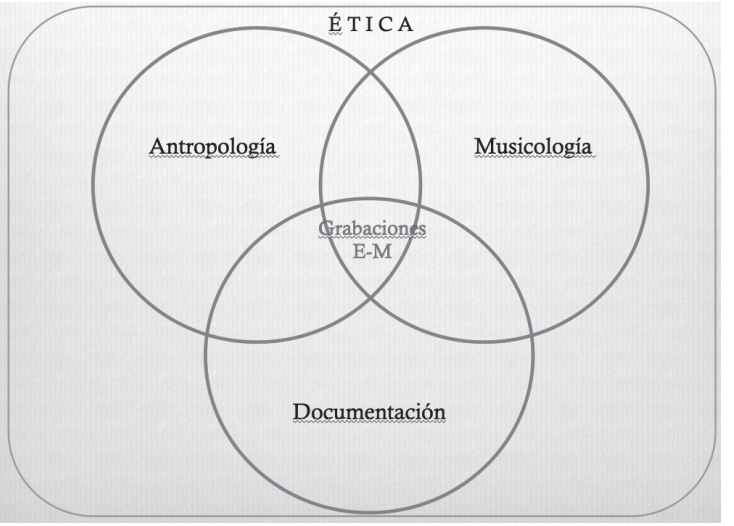

Imagen 4. Ciencias occidentales implicadas en las grabaciones etnomusicológicas. Fuente: producción propia

tas intersecciones, como, por ejemplo, de la dimensión ética de las grabaciones etnomusicológicas.

Antes de centrarnos en esa última dimensión, y para ir conociendo el contexto en el cual deberemos contemplarla, expondremos las características esenciales de cada una de las ciencias implicadas según las hemos citado más arriba.

4.1. La antropología

La American Anthropological Association (AAA), que luego mencionaremos con más detalle, resume así en su sitio web[10] el objeto de estudio de la antropología: todo aquello «que nos hace humanos».

Más concretamente, la AAA caracteriza a los antropólogos como aquellas personas que, desde una perspectiva amplia, se ocupan de comprender los mu-

[10] https://www.americananthro.org/ (consultado en septiembre de 2019).

chos y diversos aspectos de la experiencia humana a través de varias tareas: considerar el pasado para comprender cómo vivieron los grupos humanos precedentes; comparar a los humanos con otros animales [sic] para observar sus puntos en común pero también sus diferencias; intentar entender cómo la gente interactúa en las relaciones sociales, cómo se viste y se comunica en las diferentes sociedades; y usar esas observaciones para intentar entender su propia sociedad.

La AAA distingue cuatro ramas de la ciencia antropológica: arqueológica, biológica, cultural y lingüística. Y en cada una de ellas distingue otros cuatro tipos de actividades:

- Aplicar teorías.
- Emplear metodologías sistemáticas de investigación.
- Formular hipótesis y ponerlas a prueba.
- Desarrollar conjuntos amplios de datos (obtenerlos o generarlos y luego gestionarlos).

En cuanto a las consideraciones éticas, que presentimos que deberán existir para todas estas actividades, resulta que la mención de unos «principios éticos» no es, en los textos antropológicos, todo lo frecuente que cabría esperar. Al constatar esa escasez, el lector puede pensar que la ética debe «darse por supuesta» en antropología, de manera análoga a como el valor «se le supone» al ejército o a cada uno de sus miembros. Son muchas las obras antropológicas en las que apenas se menciona expresamente la ética, mientras que sí contienen numerosas referencias a otros conceptos no menos abstractos, como puede ser el de la estética. Como ejemplo de lo anterior, puede examinarse –entre otros muchos– un título relativamente reciente sobre los mundos audibles de América de los autores Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel Ángel García[11].

En consecuencia, y de cara a estudiar la ética de las grabaciones sonoras realizadas con propósitos antropológicos, será necesario averiguar si existen algunos códigos éticos, o conjuntos de principios, que sirvan a los investigadores de esa

[11] Bernd Brabec de Mori, Matthias Lewy y Miguel Ángel García, eds., *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas* (Berlín: Gebr. Mann Verlag, 2015).

disciplina como guía para su comportamiento y para las decisiones concretas que este vaya requiriendo. De ello nos ocuparemos más abajo.

4.2. Antropología y musicología: la etnomusicología

Llegar a un acuerdo sobre qué definición conferir a la ciencia de la etnomusicología ha sido durante todo el siglo xx un asunto muy controvertido y ha originado definiciones dispares y cambiantes[12].

Dada esa situación, no es de extrañar que se haya llegado a cuestionar el hecho mismo de aplicar una denominación como la de etnomusicología. Por todo ello, han sido muy diversos los enfoques de estudio aplicados en esta ciencia (o, más bien, confluencia de ciencias); enfoques que, en la práctica, han llegado a ser contrapuestos. Un ejemplo lo encontramos en los planteamientos analíticos propugnados por dos de los más destacados etnomusicólogos de la segunda mitad del siglo xx: el inglés John Blacking (1928-1990) y el franco-israelí Simha Arom (nacido en 1930).

A pesar de que ambos musicólogos coincidieron en el hecho de dirigir sus investigaciones a tradiciones musicales del África subsahariana, sus planteamientos fueron casi opuestos. Para conocerlos brevemente, resultan muy esclarecedoras las descripciones y la comparación ofrecidas por el musicólogo Ramón Pelinski[13], quien consideraba que tenían dos visiones, al igual que sus correspondientes metodologías, muy distintas entre sí.

Para apuntar los rasgos principales de tales aproximaciones a la música tradicional, comencemos por la de John Blacking, quien fue director del departamento universitario de Antropología Social en Sudáfrica y, posteriormente, profesor de esa materia en Irlanda del Norte. Su acercamiento al estudio de la música partía,

---

[12] Véanse Alan P. Merriam, «Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field», *Ethnomusicology* 4, n.º 3 (1960), 107-114; y Ramón Pelinski, «Ethnomusicology in the Postmodern Age: New Rhetorics of Cultural Representation» (conferencia, XV European Seminar in Ethnomusicology, 1999).

[13] Véase Ramón Pelinski, «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom», *TRANS-Revista Transcultutral de Música* 1 (1995), https://www.sibetrans.com/trans/articulo/298/relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia-los-modelos-de-j-blacking-y-s-arom (consultado en noviembre de 2020).

sobre todo, de una perspectiva antropológica, desde la cual defendió la existencia de una interrelación sistemática total entre cada contexto sociocultural y la música producida en ese contexto.

Una de sus obras más importantes fue *¿Hay música en el hombre?*[14]. De su capítulo titulado «La música en la sociedad y la cultura», extraemos lo siguiente:

> He definido la música como un sonido humanamente organizado. He discutido que deberíamos buscar relaciones entre los patrones de conducta humana y los patrones de sonido producidos como resultado de la interacción de una organización. Reforcé esta afirmación al referirme a los conceptos de música que comparten los venda del Transvaal del Norte. Los venda también comparten la experiencia de «hacer» música, y sin esta experiencia habría muy poca música. La producción de los patrones de sonido que los venda llaman música depende, primero, de la continuidad de los grupos sociales que la ejecutan y, en segundo lugar, de la forma en que los miembros de esos grupos se relacionan entre sí[15].

En la cita precedente, constatamos el papel decisivo de las consideraciones sociales de Blacking a la hora de estudiar las músicas de las culturas por él investigadas. Por contraste, el enfoque que caracterizó a Simha Arom tuvo su punto de partida en la práctica musical. De hecho, Arom había recibido el encargo de dirigir en África a formaciones de tipo orquestal propias de la tradición culta occidental. Pero, una vez desplazado para llevar a cabo esa tarea, se encontró de manera bastante inesperada con una sociedad y unas tradiciones totalmente extrañas a la suya propia. La originalidad de los aspectos técnicos encontrados entonces en esas prácticas musicales marcó su acercamiento a la comprensión de las músicas que tales tradiciones llevaban aparejadas; y esta comprensión se apoyaba en la grabación o registro sonoro para un estudio más detallado de las técnicas en juego. Este estudio sería luego recogido en obras de Arom como *African Polyphony and Polyrhythm*[16].

---

[14] John Blacking, *¿Hay música en el hombre?*, ed. Francisco Cruces (Madrid: Alianza Editorial, 2006).

[15] «La música en la sociedad y la cultura», trad. Brigitte Sanabria (Ciudad de México: Desacatos, 2006), http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000200011 (consultado en noviembre de 2019).

[16] Simha Arom, *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*, trad. Martin Thom, Barbara Tuckett y Raymond Boyd (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

Citaremos ahora con brevedad un texto del mismo autor publicado por la ESEM (precisamente con motivo de un homenaje a Blacking):

> Cuando abría los números más recientes de la revista de la ESEM, me preguntaba de qué estaban hablando esas personas, y si tenían algo en común conmigo en cuanto a la disciplina. O si yo tenía algo en común con ellos. [...] A lo que se dedican la mayoría de mis colegas es a la antropología (que es algo bueno), pero también a la sociología y a la filosofía. [Pero...] ¿dónde está la música?[17].

Y en el mismo texto añade Arom:

> Estamos debilitando la credibilidad de la disciplina musicológica como tal. [...] ¿Cuál es nuestra tarea principal? Consiste en hacer trabajos de campo, hacer descripciones de la música en su contexto cultural, en las formas y niveles en que es articulada la música dentro de esa cultura, donde cobra existencia, donde se sitúa y funciona, sea en ocasiones sociales, religiosas, familiares o individuales[18].

4.3. Ciencias documentales

Como tercera de las áreas científicas implicadas en el diagrama que propusimos más arriba, encontramos la documentación, entendiendo por ella las diversas ciencias documentales que toman parte en tal disciplina del conocimiento. Ciencia que incluirá, entre sus actividades principales y como parte del proceso documental, la adquisición de los documentos (por producción propia, por compra, por donaciones, etcétera); su análisis formal y de contenido (de los documentos pero también de los contextos en que se produjeron y se conservan); la preservación de soportes y contenidos documentales; y lo relativo a su acceso y difusión. Y estas tareas se llevarán a cabo, en mayor o menor medida, por los distintos tipos de instituciones de la memoria: archivos, bibliotecas, museos, centros de documentación, etcétera.

---

[17] Simha Arom, «A "Conservative" Point of View» (conferencia, XV European Seminar in Ethnomusicology, 1999), https://web.archive.org/web/20041013000553/http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/esem99/soundscapes/roundtable/arom.htm (consultado en octubre de 2020).
[18] Ibid.

Sin embargo, en todas estas instituciones se ha ido produciendo un gran cambio de paradigma, debido en gran medida al desarrollo de la informática, y que ha tenido un efecto creciente desde los años finales del siglo XX, según han constatado diversos autores. A modo de ejemplo, citaremos lo que Karen F. Gracy escribía sobre el paradigma propio de los archivos:

> Desde que los usuarios tuvieron acceso directo a los registros catalográficos y a las ayudas de búsqueda para colecciones de archivo y ya no necesitaron que un archivero sirviera de intermediario entre los usuarios y las descripciones de archivo, dio comienzo una nueva era de búsqueda y recuperación de información archivística. Este nuevo paradigma para el descubrimiento archivístico [...] llevó a los archiveros y a los científicos archivísticos a estudiar los tipos de estrategias de búsqueda utilizados por los usuarios y sus interacciones con los sustitutivos archivísticos[19].

Este cambio de paradigma conlleva la reformulación de las categorías o los tipos de institución, así como de sus respectivas «misiones» y, por tanto, de las funciones que cumplen en cada caso.

Tales funciones, que deben traducirse en procesos concretos (de archivística, biblioteconomía, museística, etcétera), implican con frecuencia una gran variedad de problemas éticos, que se presentan en una o más de las fases de tratamiento documental, como la adquisición de documentos, la descripción, la conservación, el acceso y la difusión.

No serán ajenas a estos problemas éticos las grabaciones sonoras; entre ellas, las etnomusicológicas. Lo veremos más adelante.

4.4. La ética que todo lo ve

Más allá de las peculiaridades de las ciencias de la antropología, musicología y documentación, conviene situarnos en este punto en un campo más general y repasar con brevedad lo que propone la ética de nuestro tiempo. Pero aquí, como

[19] Traducción propia del texto de Karen F. Gracy, «Archival Description and Linked Data: A Preliminary Study of Opportunities and Implementation Challenges», *Arch Sci* 15 (2015), 246.

también sucedía en aquellas ciencias, encontraremos posturas muy diversas. Nos limitaremos ahora a comentar lo principal de dos destacados filósofos, representantes de dos posturas que, al menos en un primer momento, nos parecerán divergentes, incluso contrapuestas.

Tomemos primero el ejemplo del polaco-británico Zygmunt Bauman (1925-2017), Premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades en 2010. Según afirmaba en su libro *Ética posmoderna*[20], las acciones pueden ser a la vez «correctas» en un sentido, y «equivocadas», en otro. Para encontrar el «camino correcto» ante cada dilema, podrá optarse por varios tipos de solución: lo razonable desde el punto de vista económico, lo estéticamente agradable, lo moralmente adecuado… *A priori*, ninguna será más válida que las otras, por lo que habrá que «evaluar las acciones» que se presenten como alternativas y decidirse entre una de ellas.

Es decir, Bauman constata el abandono de la creencia, que fue propia de la modernidad, de que exista la posibilidad de alcanzar un código ético no ambivalente y no aporético[21]. Era factible, incluso deseable y hasta necesario, pensar en unos principios éticos, esforzarse en formularlos y procurar seguirlos para que sirvieran de guía indiscutible. Por el contrario, la posmodernidad –que Bauman piensa instaurada hoy en día– no cree en esa guía indiscutible. En el mundo de hoy, la «ética universal» es una imposibilidad práctica. Así, se considera que «la moralidad no es universal», por lo que «pocas acciones son claramente buenas».

Entonces, ¿debemos olvidarnos de todo principio ético? Y, en consecuencia, ¿debemos renunciar a una ética que pueda guiar nuestras acciones?

Frente a esa actitud representada por Bauman, es posible encontrar otras que no rechazan la posibilidad de establecer un conjunto de principios éticos. Es el caso de la postura mantenida por el filósofo argentino Ricardo Maliandi (1930-2015), quien definía la ética como «una disciplina filosófica que tematiza y procura resolver, o al menos esclarecer, los problemas morales»[22]. Este filósofo, de

[20] Zygmunt Bauman, *Ética posmoderna*, trad. Berta Ruiz de la Concha (Madrid: Siglo XXI, 2009). La edición original inglesa se publicó en 1993.
[21] Según el *DRAE, aporía* es un «enunciado que expresa o que contiene una inviabilidad de orden racional». Esto es, una contradicción en sí misma, una imposibilidad lógica.
[22] Ricardo Maliandi, *Ética: dilemas y convergencias. Cuestiones éticas de la identidad, la globalización y la tecnología* (Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de Lanús, 2006).

fuerte tradición alemana, entiende la moralidad como «un conglomerado de problemas», siendo esos problemas el modo en que se dejan ver los conflictos en las interrelaciones. Es decir, que hablar de ética es hablar de que existen unas relaciones conflictivas. En consecuencia, la «ética de la convergencia» propuesta por Maliandi estudia los «conflictos».

Lo interesante ahora para nosotros es que Maliandi identifica esos conflictos con los «principios éticos», cuya existencia estamos rastreando. De manera muy resumida, diremos que Maliandi se propone dos objetivos: (1) reconocer una pluralidad de principios (que denomina «conflictos») y (2) maximizar la armonía entre tales conflictos.

Dentro de esta visión, Maliandi formula cuatro principios éticos, que reparte y alinea en dos ejes o pares: un eje de «conflictos sincrónicos», en cuyos dos extremos sitúa los principios de universalidad e individualidad; y un eje de «conflictos diacrónicos», cuyos extremos son ocupados por los principios de conservación y realización.

Aunque los términos elegidos para denotar esos cuatro principios son bastante abstractos, cuando nos acerquemos de nuevo a las grabaciones etnomusicológicas, observaremos que, en efecto, se dan en ellas, o más bien en el proceso que las produce, varios conflictos; uno se produce, de acuerdo con Maliandi, entre la universalidad (representada, por ejemplo, por las tradiciones culturales de un grupo social) y la individualidad (expresión de esos saberes a través de un representante del grupo); y otro conflicto se da entre la actitud de conservación (de soportes y de contenidos) y la actitud de realización (entendida esta como proyección en el futuro, como renovación).

No podemos detenernos aquí a profundizar en paralelismos como los antes establecidos. Nos quedaremos, y no es poco, con el hecho de que parece posible concebir una ética general que sirva para orientarnos con eficacia en la etnomusicología, una vez adaptada o «trasladada» a este campo del conocimiento.

5. Conjuntos de principios éticos

El cuestionamiento de una ética «suprema» o de unos principios «universalmente válidos» no ha impedido que se hayan realizado esfuerzos para formular un

Imagen 5. Tornos de acceso en la estación Alewife. Fotografía de Arnold Reinhold. Wikimedia Commons

marco general de comportamiento en campos como el de la cultura y, más concretamente, en el de la salvaguardia del patrimonio cultural (incluyendo en este lo sonoro).

Se sentía la necesidad de disponer de directrices éticas a la hora de decidir acciones culturales, tanto a gran nivel como en el del quehacer cotidiano. Demostración de lo anterior es lo que ha sucedido en los Estados Unidos, donde tanto las asociaciones profesionales pertinentes como las instituciones de la memoria han dado muestras de una particular preocupación teórica al respecto, traducida con frecuencia en las soluciones prácticas tomadas por las personas integrantes de unas y otras. En todo ello no han sido excepción las actividades relacionadas con la formación y difusión de grabaciones etnomusicológicas.

En consecuencia, examinaremos algunos de los códigos éticos, o conjuntos de principios, que se han publicados en los Estados Unidos en fechas relativamente recientes y que han debido de tener una influencia indudable, de manera más o menos directa, en las decisiones que han tomado sus instituciones preservadoras de documentos sonoros etnomusicológicos.

Conviene aclarar que, aunque algunos de esos conjuntos de principios se han formulado sobre todo desde y para el ámbito geográfico de la América anglosajona, la diversidad de sus practicantes ha propiciado una marcada voluntad de consenso mundial; esos conjuntos querrían afectar al total de instituciones documentales, con independencia de su nacionalidad. Por tanto, los principios éticos que encontremos también podrán resultarnos válidos, al menos en cierta medida, para las situaciones propias de otras geografías.

5.1. Un ejemplo en antropología: la American Anthropological Association

La American Anthropological Association (AAA) se creó en 1902 y tiene su sede en Washington. En su página web, se presenta como la asociación más numerosa del mundo de antropólogos profesionales, con más de diez mil miembros. De estos, tres cuartas partes son profesores o estudiantes de universidad; el resto se inscribe en actividades no académicas de sectores públicos, privados o no gubernamentales.

Como decíamos más arriba, la AAA cubre las cuatro áreas principales de la ciencia antropológica. Se organiza temáticamente en unas cuarenta secciones y publica un conjunto de veintidós revistas especializadas, además de eventuales documentos sobre o para el desempeño profesional de sus asociados[23]. De esos documentos, comentaremos a continuación los que consideramos más relevantes para el tema que nos ocupa[24]: el *Code of Ethics* y los *Principles of Professional Responsibility*.

5.1.1. *Code of Ethics* de la AAA

Publicado por vez primera en 1998, la edición disponible más reciente es la de 2009[25]. En su preámbulo se mencionan varios niveles o dimensiones éticas

[23] https://www.americananthro.org/StayInformed/Content.aspx?ItemNumber=1980&RDtoken=51909&userID=5082&navItemNumber=12808 (consultado en septiembre de 2019).
[24] https://www.americananthro.org/ParticipateAndAdvocate/Content.aspx?ItemNumber=1895&navItemNumber=652&navItemNumber=22075 (consultado en septiembre de 2019).
[25] Todos los fragmentos de este texto pertenecen a mi propia traducción del documento: http://s3.amazonaws.com/rdcms-aaa/files/production/public/FileDownloads/pdfs/issues/policy-advocacy/upload/AAA-Ethics-Code-2009.pdf (consultado en septiembre de 2019).

de los antropólogos (sean investigadores, profesores u otros practicantes de la ciencia):

- Son miembros de comunidades muy diferentes, cada una con sus propias reglas morales o códigos éticos.
- Tienen obligaciones morales como miembros de otros grupos: familia, religión, grupo social y profesión.
- Tienen obligaciones con la disciplina académica, la sociedad y la cultura en general, así como con la especie humana, con otras especies y con el entorno.
- Los investigadores de campo pueden desarrollar una relación estrecha con personas o animales con los que trabajen.

Dada esa multiplicidad de actuaciones, la AAA considera que «es inevitable que en un marco tan complejo surjan malentendidos, conflictos y la necesidad de tomar decisiones entre valores aparentemente incompatibles. Los antropólogos son responsables de encarar esas dificultades y esforzarse en resolverlas de maneras compatibles con los principios aquí formulados».

Por ello, el código propuesto se presenta como un conjunto de «herramientas con las que facultar el desarrollo y mantenimiento de un marco ético en todo trabajo antropológico».

La ética no se contempla como una teoría, sino como una dimensión ineludible de la práctica cotidiana: «Los antropólogos deben procurar informarse de los códigos éticos relacionados con su trabajo y deberían recibir formación periódica sobre los aspectos éticos de las actividades investigadoras en curso».

En línea con lo anterior, la AAA propugna también que las universidades con titulaciones en Antropología incluyan formación ética en sus planes de estudio.

Consecuentemente, la parte central del documento se divide en cuatro apartados[26], donde se estudian de manera pormenorizada diversos contextos de «responsabilidad ética»[27].

[26] La traducción de los apartados es la siguiente: «Investigación», «Docencia», «Aplicación» y «Difusión de resultados».

[27] En concreto, se estudia la responsabilidad hacia personas y animales; hacia el mundo académico y la ciencia; hacia el público, los estudiantes y el personal en prácticas.

En el apartado que les sigue se afirma, a modo de conclusión, que el ejercicio de la antropología plantea alternativas que conllevan responsabilidades éticas individuales y de grupo, por lo cual la toma de decisiones debe conciliar tanto los objetivos expuestos en el código comentado como los de «otros estatutos o funciones». Como consecuencia fundamental de esa consideración, la AAA aclara que su código «no indica elecciones correctas ni propone sanciones, sino que desea promover el debate y proporcionar unas directrices generales para decisiones éticamente responsables».

5.1.2. *Principles of Professional Responsibility* de la AAA

Este documento, publicado en 2012 y también llamado *AAA Statement on Ethics*[28], proclama ya desde los primeros párrafos de su texto el carácter con el que se presenta:

> Estos principios nucleares se expresan mediante afirmaciones concisas para que los antropólogos puedan recordar fácilmente su uso en su vida profesional cotidiana.

Es decir, se trata, en síntesis, de un conjunto de aseveraciones destinadas a servir de principios éticos fáciles de recordar para el ejercicio cotidiano de la antropología; podríamos decir que cumplen la función de «mandamientos» para todo profesional de esa ciencia.

El texto insiste en distinguir entre ética y otros tres conceptos: la moral, la política y las leyes. Sobre la moral, la AAA menciona que las cuestiones complejas que los antropólogos deben confrontar raramente pueden reducirse a lo «correcto» o «incorrecto» de los dictámenes morales; por ello, aquellos deben sopesar de manera cuidadosa las consecuencias y dimensiones éticas de sus decisiones –de su acción o de su inacción–. En cuanto a la política, dice la AAA que «no hay que confundir

[28] El título completo del documento es *Principles of Professional Responsibility (AAA Statement on Ethics)*, http://ethics.americananthro.org/category/statement/ (consultado en septiembre de 2019). De igual manera, los fragmentos citados en este apartado y los siguientes relativos a los códigos éticos provienen de mi propia traducción, salvo *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles* de Ray Edmondson.

principios éticos y posiciones políticas, pues sus respectivos focos de preocupación son bastante distintos». Por último, advierte de la importante diversidad que caracteriza a las leyes de las distintas naciones, debido a lo cual «las decisiones responden a procesos distintos, sujetos a regulaciones diferentes».

Los apartados del documento, tras el preámbulo que lo abre, llevan por título los siete principios éticos que la AAA propone:

1. No causar daño[29].
2. Ser franco y honesto en cuanto al trabajo desempeñado.
3. Obtener el consentimiento informado y los permisos necesarios.
4. Sopesar las obligaciones éticas concurrentes debidas a colaboradores y partes afectadas.
5. Hacer accesibles los resultados obtenidos.
6. Proteger y preservar los registros.
7. Mantener relaciones profesionales respetuosas y éticas[30].

Retomando la idea antes apuntada de considerar los principios expuestos como unos «mandamientos del antropólogo», podríamos reescribir esos siete principios éticos, por ejemplo, como sigue:

1. No dañarás en modo alguno.
2. Manifestarás sinceramente tus propósitos.
3. Pedirás permiso.
4. Conciliarás las éticas en juego.
5. Publicarás lo publicable.
6. Custodiarás lo obtenido.
7. Respetarás a los demás estudiosos (en relaciones tanto horizontales como verticales).

Se formulen como se formulen esos principios que propone la AAA, ignoramos cómo los utilizan sus miembros en el día a día; pero, sin duda, constituyen un

[29] No se osa decir «hacer el bien»; la noción de bien, o de lo bueno, ha dejado de considerarse alcanzable, o por lo menos incontrovertible. En esto podemos ver una señal de la posmodernidad pregonada por Bauman, como se vio más arriba.

[30] Obsérvese que los puntos 6 y 7 forman la pareja preservación-acceso, considerada indispensable en ciencias de la documentación.

complemento coherente e importante del código ético que esta misma asociación se había propuesto difundir.

5.2. Ausencias en los textos generales sobre musicología «étnica»

En los textos musicológicos del siglo xx se constata, al menos hasta los años noventa, una presencia notoriamente escasa del término *ética* y de otros directamente relacionados con él. Hay pocas menciones incluso en algunas de las obras más importantes de la disciplina, como han sido las de Alan P. Merriam y Bruno Nettl[31].

En cuanto a las publicaciones realizadas durante el siglo xx por organizaciones como la Unesco, la restitución de patrimonio cultural a la que en ellas se presta más atención apenas tiene que ver con lo sonoro; por el contrario, esa restitución se relaciona de manera expresa, sobre todo, con el robo de objetos «tangibles» y su posterior venta ilegal en circuitos comerciales de arte. También se presta atención a la devolución de objetos de arte indebidamente exportados, por ejemplo a consecuencia de investigaciones arqueológicas a cargo de equipos extranjeros.

Para comprobar lo que ocurre en los artículos científicos de ese periodo, es posible tomar como muestra lo sucedido en publicaciones periódicas como la *Revista Transcultural de Música(TRANS)*, editada por la Sociedad de Etnomusicología (SIBE), que fue fundada en 1991 en Barcelona y agrupa a unos doscientos socios de España y Latinoamérica[32]. Desde 1995 y hasta 2016 aparecieron un total de veinte números de la revista, más uno extraordinario, que totalizaron entre ciento cincuenta y doscientos artículos, además de los dedicados al comentario crítico de otras publicaciones del sector. Sin embargo, a pesar de ese número relativamente alto, en las búsquedas que realizamos en 2018 no fueron recuperados artículos cuyo título contuviera el término *ética*; tampoco con los términos *repatriación* o *restitución*.

[31] Véanse Alan P. Merrian, *The Anthropology of Music* (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1960); Bruno Nettl, *The Studio of Ethonomusicology: Thirty-One Issues and Concepts* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 2005).
[32] http://www.sibetrans.com/que-es-la-sibe (consultado en octubre de 2020).

5.3. Un ejemplo en musicología: la American Folklore Society

El paso del siglo xx al xxi señala el comienzo de un cambio en cuanto a la presencia explícita de la ética: el desarrollo de una concienciación sobre los problemas de la propiedad intelectual en las expresiones culturales tradicionales y de conceptos relacionados como reparación, restitución y otros.

La pregunta «¿De quién es la música?» comienza a hacerse especialmente presente coincidiendo con el auge de internet, que permite (al menos en principio) una difusión insospechada de las grabaciones sonoras y el crecimiento proporcional de los problemas de propiedad intelectual ligados a esa difusión. Unas pocas búsquedas, mediante términos como los citados en el apartado anterior, nos permitirán recuperar numerosos artículos sobre casos de restitución etnomusicológica en zonas geográficas y culturas muy diversas.

Se produce un cambio gradual de perspectiva en cuanto a la dimensión ética de los trabajos de campo. Una demostración de ello la podemos encontrar, por ejemplo, en las sucesivas publicaciones de otro importante organismo estadounidense: la American Folklore Society (AFS), creada en 1888. Ciento treinta años más tarde, en 2018, integraba a unos dos mil miembros. De estos, siete de cada ocho residían en los Estados Unidos (es decir, que unos doscientos cincuenta miembros se encontrarían en otros países y continentes)[33]; pero, a pesar de ese reparto, los objetos de estudio de unos y otros trascienden las fronteras de aquella nación en gran parte de las investigaciones que se realizan bajo la órbita de la asociación.

Los principales documentos sobre ética publicados hasta el momento por la AFS han sido tres: en 1988, *AFS Statement on Ethics: Principles of Professional Responsibility*; en 2006, *AFS Position Statement on Research with Human Subjects*; y en 2011, *AFS Comments on Proposed Changes to the Common Rule (76 FR 44512)*. Daremos a continuación los datos más relevantes sobre cada uno de ellos.

5.3.1. *AFS Statement on Ethics*

La declaración de principios publicada por la AFS en 1988, bajo el nombre de *AFS Statement on Ethics: Principles of Professional Responsibility*[34], tenía como

[33] https://www.afsnet.org/default.aspx (consultado en septiembre de 2019).
[34] https://www.afsnet.org/page/Ethics (consultado en septiembre de 2019).

objetivo aclarar las responsabilidades profesionales de los folcloristas. Si se considera que estos trabajan con gentes de muy diferentes comunidades y contextos socioeconómicos, las situaciones profesionales en las que se ven involucrados resultan tan variadas como complejas.

Así lo reflejan los epígrafes de las distintas partes del documento que se refieren ante todo a las relaciones con las personas estudiadas, pero también a la responsabilidad del investigador hacia otros cuatro colectivos: el público, la disciplina, los estudiantes y, por último, los patrocinadores y el organismo de gobierno correspondiente al investigador.

El documento de la AFS se adelantó al código de la AAA comentado más arriba, pues las ediciones del segundo fueron en 1998 y en 2009. Una diferencia muy importante entre esos documentos radica en que el de la AFS manifestaba la potestad de que sus emisores pudieran adoptar, ante eventuales infracciones de los principios éticos propugnados, las medidas disciplinarias que considerasen necesarias. De este modo, leemos en su epílogo lo siguiente:

> La investigación del folclore es una empresa humana para la cual el individuo carga con una responsabilidad ética a la vez que científica. [...] Cuando los folcloristas mediante sus acciones engañan a los pueblos estudiados, a los colegas profesionales, estudiantes u otros, o si de otra manera traicionan sus deberes profesionales, la AFS, a través de su Comité sobre el Estado de la Profesión, puede realizar averiguaciones legítimas sobre la propiedad de esas acciones y adoptar las medidas que le permitan sus poderes legítimos.

5.3.2. *AFS Position Statement*

El segundo de los documentos de la AFS seleccionados aquí refleja su posicionamiento en cuanto a la investigación con sujetos humanos. Se trata del titulado *AFS Position Statement on Research with Human Subjects*[35] de 2006, del que traduciremos las frases más relevantes para nuestro objetivo:

> La investigación del folclore se realiza para registrar y describir las artes y literaturas [...] tradicionales. Es etnográfica y participativa. El folclore estudiado

[35] https://www.afsnet.org/page/HumanSubjects? (consultado en septiembre de 2019).

> puede ser relativamente público [...] o relativamente privado [...]. En ambos casos, el folclorista necesita edificar una relación con miembros de la comunidad [...]. Ese trabajo de campo lleva tiempo y se basa en el desarrollo de una relación de confianza entre folcloristas y miembros de la comunidad. […] Los folcloristas no realizan trabajos experimentales ni clínicos, [sino que son] invitados por las comunidades estudiadas. [...]. Los folcloristas buscan ser educados por las gentes con las que trabajan.

En cuanto a la protección de los sujetos humanos en la investigación del folclore, el documento contiene comentarios muy relevantes sobre aspectos relativos a los escritos de consentimiento informado, la confidencialidad y el reconocimiento debido a las fuentes de información. Se dedica especial cuidado a puntualizar las responsabilidades de los folcloristas hacia aquellos a quienes estudian y se establece que estos últimos deben anteponerse en caso de que surjan conflictos de interés. Concretamente, se les debe informar, garantizando su confidencialidad, preservando su identidad, no explotando sus conocimientos en beneficio del folclorista y avisándoles de las consecuencias que puedan esperarse de la investigación y de la posterior publicación del asunto estudiado.

5.3.3. *Comments on Proposed Changes to the Common Rule (76 FR 44512)*

Como tercero y último de los textos que de la AFS hemos seleccionado, mencionaremos brevemente el contenido del documento que esa asociación publicaba en 2011 sobre posibles cambios legales[36]. En él se recogían unos extensos «comentarios» remitidos al Departamento de Salud y Servicios Humanos de los Estados Unidos y se insistía en las diferencias esenciales entre, por un lado, los trabajos de campo de los investigadores del folclore y, por otro lado, las investigaciones de laboratorio propias de otras disciplinas.

Recibían atención especial en el texto varias cuestiones fundamentales en la investigación: el anonimato de los sujetos, la preservación de los datos, la publicación de los resultados y otros aspectos clave en la interacción con los sujetos entrevistados.

[36] https://www.afsnet.org/page/HumanSubjects (consultado en octubre de 2020).

El objetivo práctico de todo ello era conseguir que las medidas legales proyectadas no fueran finalmente tales que redujesen ni dificultaran la capacidad investigadora de los folcloristas, a diferencia de lo que la AFS preveía que iba a ocurrir en otras ciencias.

5.4. Tres ejemplos en ciencias de la documentación

Como cabía esperar, existen códigos éticos –o por lo menos unos conjuntos de principios éticos– directamente relacionados con las tareas documentales y que, por ello, han sido formulados por sus especialistas.

Mencionaremos con brevedad tres casos, cada vez más cercanos a la documentación audiovisual: el de la Society of American Archivists (SAA)[37], el de la Unesco[38] y el de la International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA)[39].

5.4.1. La Society of American Archivists

El documento titulado *Core Values Statement and Code of Ethics* afirmaba en 2011 que los profesionales de la archivística suelen estar sujetos a reivindicaciones e imperativos diversos, los cuales pueden llegar a ser contrapuestos.

Por ello, el documento pretende proporcionar a esos profesionales una orientación eficaz, identificando, en su apartado «Core Values of Archivists», los «valores centrales» que la SAA considera que deberán guiar a los archiveros en su toma de decisiones: «Los valores centrales aportan parte del contexto en el cual examinar las cuestiones éticas».

Se presta, en este documento, una particular atención a la diversidad de las comunidades de las que proceden los materiales archivados y también a la necesidad de documentar activamente aquellas comunidades cuyas voces hayan sido pasadas por alto o marginadas. Por ello, se defiende el establecimiento de co-

[37] https://www2.archivists.org/ (consultado en septiembre de 2019).
[38] https://unesdoc.unesco.org/ (consultado en septiembre de 2019).
[39] https://www.iasa-web.org/ (consultado en septiembre de 2019).

nexiones con las comunidades infradocumentadas, para de esa manera respaldar varios procesos: (1) la adquisición y preservación de fuentes de información sobre aquellas; (2) el uso de los recursos de archivo por parte de los miembros de esas comunidades; y (3) la formación de archivos ubicados en las propias comunidades.

El texto concluye que los archiveros preservan esas fuentes primarias con el fin de permitirnos abarcar mejor el pasado, entender el presente y prepararnos para el futuro.

5.4.2. La Unesco

Los textos sobre documentación audiovisual que la Unesco ha publicado se deben, en gran medida, a un único especialista, Ray Edmondson. De hecho, pueden verse como versiones sucesivas de un mismo texto original, si bien reelaborado, ampliado y actualizado en función de los cambios detectados en el medio documental observado por su autor y de su experiencia en él acumulada. Por tanto, podemos centrarnos en el texto publicado por Edmondson y la Unesco en 2016, el titulado *Audiovisual Archiving: Philosophy and Principles*[40].

Esa nueva edición se presentó como parte del programa Memoria del Mundo de la Unesco, y se proponía como meta proporcionar «una base teórica y razón fundamental de la archivística audiovisual», alineándose expresamente con la *Recomendación relativa a la preservación del patrimonio documental, comprendido el patrimonio digital y el acceso al mismo*, publicada en noviembre de 2015[41].

Edmondson dedica en su texto de 2016 todo un capítulo, el séptimo, a «Ética y defensa»; y su primer apartado se titula precisamente «Códigos de ética». Pero, antes de llegar a ese punto del documento, también se mencionan, una y otra vez, las cuestiones éticas; extractaremos a continuación, de la versión en castellano, varias de esas menciones, antes de hacer lo propio con el capítulo citado.

[40] Desde 2018 existe versión en español, cuya traducción sigo a continuación, disponible en https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000264105 (consultado en septiembre de 2019).
[41] http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49358&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html (consultado en octubre de 2020).

En el «Resumen ejecutivo» situado al principio del documento, puede leerse:

> Como sucede con otras profesiones dedicadas a la conservación del patrimonio, la adherencia a códigos de ética profesional es la señal de un profesional hábil que sigue una vocación.

En el capítulo primero (apdo. 1.2):

> [...] los individuos dedicados a los archivos audiovisuales habían carecido por mucho tiempo de una identidad profesional clara y de reconocimiento entre las profesiones dedicadas a la preservación del patrimonio [...]. También carecían ellos de un punto de referencia crítico [...]: una síntesis teórica de los valores que los definen, una ética, y los principios y percepciones implícitos en el campo. Esto hizo a tales personas intelectual y estratégicamente vulnerables, y también perjudicó la imagen pública y el estatus del campo; y dio como resultado un aparente vacío en su esencia.

En el capítulo segundo (apdo. 2.4.1):

> Para determinar el estatus profesional del campo de la archivística audiovisual es necesario definir el término [...] se propone que la profesión exhiba sus propias características: conjunto de conocimientos y literatura, un código de ética, sus principios y valores.

Y también (apdo. 2.5.5):

> Hay amplias áreas de conocimiento que pueden ser consideradas como «equipamiento básico» para todos los archivistas audiovisuales [...]. Estas incluyen: [...] entendimiento de ética y abogacía.

En el capítulo cuarto (apdo. 4.5.6.2):

> Las cuestiones éticas de propiedad y uso surgen frecuentemente y requieren de prudencia.

Y también (apdos. 4.7.2.1 y 4.7.2.7):

> La experiencia sugiere la siguiente lista como los requisitos mínimos [para los archivos audiovisuales]: [...] una base ética y filosófica escrita [...] disponible públicamente.

En el capítulo quinto (apdo. 5.4.11):

> Puede ser que el mayor reto de la digitalización no sea uno de tecnología o económico, sino de erudición, educación y ética. Investigadores y público tienen derecho a ser educados y completamente informados.

Pero, como avanzábamos, es en el capítulo séptimo donde se trata de lleno la relación entre la ética y lo que Edmondson denomina «el activismo profesional». Así, en el apartado 7.1, titulado «Códigos de ética», podemos leer afirmaciones como las siguientes:

> La ética de una profesión surge de los valores y motivos subyacentes. Al interior de las profesiones de la memoria, incluyendo la archivística audiovisual, los códigos de ética existen a nivel internacional, nacional e institucional. […] [Son enumerados diversos temas debatidos por esos códigos]. Entre las asociaciones de archivística audiovisual como son FIAF, AMIA e IASA, se han adoptado códigos formales de ética.

Igualmente, en el apartado 7.2, titulado «La ética en la práctica», escribe Edmondson:

> Un código escrito, sea este internacional o de una institución específica, es un marco de trabajo que sirve como una guía general. Pero este código no puede prever todas las situaciones, ni dar una solución preparada a dilemas que requieren juicios de valor equilibrados. Generalmente, los profesionales aceptan la responsabilidad de elaborar sus propios juicios en asuntos éticos […].

Y abunda en lo anterior en apartados posteriores (7.3.2.1 y 7.4.4.2):

> En todos los casos, los derechos de los legítimos propietarios de los derechos de autor y otros intereses comerciales serán completamente respetados. Surgirán ocasiones en las que un archivista se encuentre en conflicto entre lo que lo han instruido a hacer por un lado, y lo que considera responsable y ético por el otro.

Algo más adelante, resume Edmondson qué clase de poder pueden ejercer los archiveros a través de su trabajo (apdo. 7.6.1):

> Tal vez los archivistas, de manera natural, se consideran desamparados [...] [pero] los archivistas audiovisuales –como otros profesionales de la memoria– ejercen un profundo poder y responsabilidad en la sociedad.

Y para cerrar nuestra mención de este documento clave, tomaremos del capítulo octavo (apdo. 8.2) una frase que sirve como resumen de todo lo expuesto sobre ética y documentación, y puede que también sobre el artículo que ahora presentamos:

> La filosofía y los principios de la archivística audiovisual siempre serán una obra en proceso.

5.4.3. La IASA

La IASA publicó en 2010 y revisó en 2011 los *Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives*[42].

El documento de 2010-2011 fue redactado por varios compiladores y revisores (veinte en total), pero debemos destacar que entre ellos no figuraba ninguno de habla hispana**.** De hecho, no parece existir hasta el momento una versión en castellano de ese documento, lo cual invita a preguntarse sobre el grado de vinculación del mundo hispano con las actividades de la IASA.

El texto revisado en 2011 es de estructura muy clara: a una introducción, que define el ámbito y actividades de los archivos audiovisuales y las funciones o los cometidos que implican esas actividades, sigue un único capítulo, dedicado enteramente a la ética y los archivos en cuestión. En él se plantean cuatro cuestiones bien diferenciadas, propias de otras tantas fases del tratamiento documental: la adquisición (se analizan los diversos modos posibles), el procesado y la preservación, el acceso y la difusión (incluyendo las limitaciones derivadas de los posibles derechos de propiedad intelectual). El documento se cierra con un capítulo de conclusiones.

[42] Disponible en https://www.iasa-web.org/ethical-principles (consultado en septiembre de 2019). Pueden considerarse como directamente preparatorios de este documento los artículos que publicaron Verne Harris, Ray Edmondson y Grace Koch, entre 2005 y 2007, en la revista de la IASA.

Aunque todo el documento resulta muy relevante para el asunto tratado en el presente artículo, destacaremos el apartado 2.3, titulado «Providing Access», donde puede leerse lo siguiente (que acortaremos lo menos posible, dada su relevancia):

> Los archiveros tienen que equilibrar con cuidado el derecho de acceso y el derecho de las personas e instituciones ligadas a un documento; y regular el acceso de manera que la confianza en los archivos no se vea dañada. Además, existen asuntos éticos importantes relacionados con la difusión y repatriación que son centrales para quienes preservan grabaciones sonoras y audiovisuales de campo, así como otros tipos de documentos originales. [...] Incluyen: el derecho de una comunidad a acceder a su propio patrimonio cultural; posibles derechos comunitarios y consuetudinarios sobre la difusión; y la importancia de respetar los acuerdos contraídos cuando se grabó a los intérpretes originales.

También se contemplan las limitaciones que puede tener el concepto de «propiedad intelectual» a la hora de aplicarlo a ciertos contenidos (apdo. 2.3):

> Los intereses de las naciones pueden diferir de los de los intérpretes. Las leyes sobre propiedad intelectual se refieren, por lo general, a la propiedad individual y el control sobre contenidos originales, pero los archivos deben reconocer la posibilidad de una propiedad comunitaria y unos derechos de costumbres adicionales a las legislaciones nacionales e internacionales.

Y, como tema crucial que merecería desarrollarse en artículos aparte, se menciona el asunto de la restitución o repatriación de patrimonio cultural (apdo. 2.3):

> Cuando la repatriación tiene lugar como una transacción entre archivos, debe estar acompañada por un acuerdo entre donante y receptor que respete los acuerdos originales [...] [y] debe ser legalmente válido, de manera que el archivo donante sea indemnizado en caso de uso inadecuado de la colección transferida.

Conclusiones

Las implicaciones éticas de las grabaciones realizadas en el ámbito de la etnomusicología son cada vez más patentes, sobre todo cuando aparecen conflictos directamente relacionados con dichas grabaciones. En el caso de las colecciones

Imagen 6.
Archivo de voces de animales (Tierstimmenarchiv), Museum für Naturkunde Berlin, 2012. Fotografía de Oceancetaceen, Alice Chodura. Wikimedia Commons

sonoras custodiadas por instituciones de la memoria, estas implicaciones éticas podrían llevar a la decisión de no difundir esas grabaciones o, por el contrario, a hacerlo de forma que resultara lesivo para las comunidades en ellas representadas. En consecuencia, se hace necesario analizar con detenimiento los diversos componentes que intervienen en la realización y gestión de tales documentos sonoros.

Durante el último tercio del siglo xx se ha afrontado de manera creciente la correcta comprensión de las particularidades que caracterizan a los llamados «pueblos indígenas» (también llamados «autóctonos», «nativos» o mediante otras denominaciones). Los informes sucesivos de los distintos relatores especiales de las Naciones Unidas han ido elaborando y matizando una definición que, aunque pueda no satisfacer todas las preferencias de los pueblos en cuestión, se ha establecido en la práctica como una referencia a la hora de identificar a esos pueblos. Una de las consecuencias principales de los estudios realizados en ese marco ha sido la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas; este texto proporciona un marco para situar las interacciones entre representantes de culturas distintas donde haya participación de pueblos indígenas, como ha sido el caso de gran parte de las investigaciones realizadas en el campo de la etnomusicología.

Por su parte, el pensamiento científico occidental ha abordado el problema a través de varias ciencias que concurren en el estudio de las grabaciones sonoras de índole etnomusicológica: la antropología, la musicología y la documentación. Estas ciencias contemplan las grabaciones sonoras no solamente con distintas metodologías, sino también desde distintos puntos de vista, que suelen basarse en los planteamientos o «códigos» propios de cada una en cuanto a la dimensión ética de las cuestiones tratadas.

Por encima de las tres ciencias citadas, podemos considerar que actúa otra disciplina, la que se dedica a estudiar la ética en sí misma: la filosofía, entendida como una disciplina occidental. Un breve examen de las posturas de algunos de sus principales exponentes en el paso del siglo XX al XXI, como son Zygmunt Bauman y Ricardo Maliandi, nos señala cuáles son los problemas clave en la actualidad, así como los enfoques y «principios éticos» que se plantean para su eventual resolución.

A nivel más práctico, resulta necesario identificar los principales códigos éticos que se han formulado para afrontar los problemas de los profesionales implicados en la generación, preservación y difusión de grabaciones sonoras de campo. Con el conjunto de esos códigos, se dispondrá de un corpus de principios rectores que deberá servir de orientación eficaz ante la gran mayoría de esos problemas.

En el campo de la antropología, constituyen una referencia especialmente válida los escritos sobre ética que han redactado asociaciones mayoritarias en esa ciencia, como es el caso de la American Anthropological Association. Esta organización se ha ocupado de ir actualizando un código de ética y de complementarlo con otros escritos, como los *Principles of Professional Responsibility*, destinados a facilitar la toma de decisiones por parte de los profesionales implicados en los trabajos de campo.

De manera complementaria, otras asociaciones más cercanas a la musicología aportan códigos y consideraciones éticas que son de gran utilidad para emprender la finalidad orientadora citada, sobre todo teniendo en cuenta la escasez de menciones a la ética que puede constatarse en gran parte de la literatura musicológica del siglo XX. Entre esas asociaciones cabe destacar la American Folklore Society: al menos tres de sus publicaciones de los últimos treinta años han concretado y matizado los problemas éticos implicados en el estudio de las expresiones culturales tradicionales y las posturas que se deberían adoptar ante tales problemas.

En cuanto al campo de la documentación, los planteamientos éticos generales que se han formulado en las distintas ramas (archivística, biblioteconomía, museística, etcétera) también sirven de guía a la hora de resolver cuestiones éticas propias de lo documental. En un plano más general, puede tomarse como modelo el *Code of Ethics* de la Society of American Archivists. Ya en el caso concreto del patrimonio sonoro y audiovisual, son de especial valor las publicaciones que ha realizado la Unesco en relación con esos tipos documentales. Por último, debe destacarse el documento *Ethical Principles*, redactado hace pocos años por la International Association of Sound and Audiovisual Archives.

Todos los documentos arriba reseñados contribuyen, desde distintos planteamientos, a una identificación apropiada de los problemas que plantea la investigación etnomusicológica; coinciden en su comentario de la complejidad que revisten muchos de esos problemas; y ofrecen criterios éticos destinados a facilitar la toma de decisiones. Estas podrán ser así más acordes con el reconocimiento que va siendo otorgado, de manera creciente, a los derechos de los pueblos productores de las expresiones culturales que quedan recogidas en las grabaciones sonoras de campo; y facilitarán la difusión de esas expresiones.

Bibliografía

- American Anthropological Association (AAA). *Code of Ethics*. 2009. http://s3.amazonaws.com/rdcmsaaa/files/production/public/FileDownloads/pdfs/issues/policy-advocacy/upload/AAA-Ethics-Code-2009.pdf (consultado en septiembre de 2019).
- American Anthropological Association (AAA). *Statement on Ethics*. 2012. https://www.americananthro.org/LearnAndTeach/Content.aspx?ItemNumber=22869&navItemNumber=652 (consultado en septiembre de 2019).
- American Folklore Society (AFS). «AFS Statement on Ethics: Principles of Professional Responsibility». *AFSNews*, *New Series* 17, n.º 1 (febrero 1988). https://www.afsnet.org/page/Ethics (consultado en septiembre de 2019).
- American Folklore Society (AFS). *AFS Position Statement on Research with Human Subjects*. 2006. https://www.afsnet.org/page/HumanSubjects (consultado en septiembre de 2019).

- American Folklore Society (AFS). *American Folklore Society Comments on Proposed Changes to the Common Rule (76 FR 44512)*. 2011. https://www.afsnet.org/page/HumanSubjects (consultado en septiembre de 2019).
- Arom, Simha. «A "Conservative" Point of View». Conferencia. XV European Seminar in Ethnomusicology, 1999. https://web.archive.org/web/20041013000553/http://www.santacecilia.it/italiano/archivi/etnomusicologico/esem99/soundscapes/roundtable/arom.htm (consultado en septiembre de 2019).
- Arom, Simha. *African Polyphony and Polyrhythm: Musical Structure and Methodology*. Traducido por Martin Thom, Barbara Tuckett y Raymond Boyd. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Traducido por Berta Ruiz de la Concha. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- Blacking, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- Blacking, John. «Qué tan musical es el hombre». Traducido por Brigitte Sanabria. *Desacatos* 12, (otoño 2003), 149-162. http://www.scielo.org.mx/pdf/desacatos/n12/n12a11.pdf (consultado en octubre de 2020).
- Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Editado por Francisco Cruces. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- Brabec de Mori, Bernd, Matthias Lewy y Miguel Ángel García, eds. *Sudamérica y sus mundos audibles: cosmologías y prácticas sonoras de los pueblos indígenas*. Berlín: Gebr. Mann Verlag, 2015.
- Edmondson, Ray. «Ethics in Our Time». *IASA Journal* 27 (2006), 6-9. https://www.iasa-web.org/iasa-journal/iasa-journal-nos-26-30 (consultado en septiembre de 2019).
- Edmondson, Ray. *Archivos audiovisuales: Filosofía y principios*. Ciudad de México: Unesco; UNAM; Universidad Autónoma de San Luis, 2018.
- Gracy, Karen F. «Archival Description and Linked Data: A Preliminary Study of Opportunities and Implementation Challenges». *Arch Sci* 15 (2015), 239-294.
- Harris, Verne. «Archival Ethics». *IASA Journal* 25 (2005). https://www.iasa-web.org/iasa-journal/iasa-journal-nos-21-25 (consultado en septiembre de 2019).

- International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA). «Ethical Principles for Sound and Audiovisual Archives». *IASA Special Publications* 6 (2010, rev. 2011). https://www.iasa-web.org/ethical-principles (consultado en septiembre de 2019).
- Koch, Grace. «Negotiating the Maze: Ethical Issues for Audiovisual Archivists». *IASA Journal* 26 (2005). https://www.iasa-web.org/iasa-journal/iasa-journal-nos-26-30 (consultado en septiembre de 2019).
- Maliandi, Ricardo. *Ética: dilemas y convergencias. Cuestiones éticas de la identidad, la globalización y la tecnología*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de Lanús, 2006.
- Martínez Cobo, José R. *Estudio del problema de la discriminación contra las poblaciones indígenas*. *Vol. V*. Nueva York: Organización de las Naciones Unidas, 1987.
- Méndez Díaz, Marta y David Martín Castro. «Introducción al proyecto de declaración de las Naciones Unidas sobre los derechos de los pueblos indígenas». *Revista de Antropología Iberoamericana* 1, n.º 2 (2006), 331-361. https://www.aibr.org/antropologia/01v02/articulos/010207.pdf (consultado en septiembre de 2019).
- Merriam, Alan P. «Ethnomusicology: Discussion and Definition of the Field». *Ethnomusicology* 4, n.º 3 (1960), 107-114.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1971.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2005.
- Odello, Marcos. *El derecho a la identidad cultural de los pueblos indígenas de América: Canadá y México*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2012.
- Pelinski, Ramón. «Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: Los modelos de J. Blacking y S. Arom». *TRANS-Revista Transcultural de Música* 1 (1995). https://www.sibetrans.com/trans/articulo/298/relaciones-entre-teoria-y-metodo-en-etnomusicologia-los-modelos-de-j-blacking-y-s-arom (consultado en septiembre de 2019).
- Pelinski, Ramón. «Ethnomusicology in the Postmodern Age: New Rhetorics of Cultural Representation». Conferencia. XV European Seminar in Ethnomusicology, 1999.

- Schafer, R. Murray. *El paisaje sonoro y la afinación del mundo*. Traducido por Vanessa G. Cazorla. Barcelona: Intermedio, 2013.
- Society of American Archivists (SAA). *Statement on Core Values and SAA Code of Ethics*. 2011. https://www2.archivists.org/groups/committee-on-ethics-and-professional-conduct/code-of-ethics-history (consultado en septiembre de 2019).
- Stavenhagen, Rodolfo. *Informe del Relator Especial sobre la situación de los derechos humanos y las libertades fundamentales de los indígenas*. Informe presentado en la Comisión de Derechos Humanos, Consejo Económico y Social de la Organización de las Naciones Unidas. E/CN.4/2002/97, 4 de febrero de 2002. http://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4358.pdf (consultado en septiembre de 2019).
- Unesco. Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. 2007. http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_es.pdf. (consultado en septiembre de 2019).

Propiedad intelectual y música tradicional

José Manuel Sánchez Marín

1. Una breve introducción

La música tradicional podría definirse, según la RAE (uniendo ambos términos, *música* y *tradicional*), como «la combinación de melodía, ritmo y armonía», que «se transmite por medio de la tradición», o «como aquella que sigue las ideas, normas o costumbres del pasado».

Para aquellos que asimilan la música tradicional con el folclore, (del inglés *folk*: «gente», y *lore*: «saber»), y sin entrar en consideraciones terminológicas que puedan gustar más o menos, podría definirse la música tradicional como «aquella que proviene del saber de la gente», es decir, del acervo común.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) habla de «expresión cultural tradicional» en detrimento del folclore (peyorativo para algunas comunidades) y define las expresiones culturales tradicionales como todas las formas tangibles e intangibles en que se expresan los conocimientos y las culturas tradicionales, entre los que se encuentran las expresiones musicales, las canciones y la música instrumental[1].

Cualquier definición que se pretenda dar de la música tradicional es, sin embargo y por naturaleza, una definición extensible a la propia música desde su origen, ya que la música es expresión no solo del sentimiento e intelecto de su autor, sino producto del contexto y vivencia de este en el periodo en el que la crea.

Entre 1450 y 1500 pasaron por las imprentas más de veinte millones de libros para una población en Europa de aproximadamente cien millones de habitantes.

[1] Molly Torsen y Jane Anderson, *La propiedad intelectual y la salvaguardia de las culturas tradicionales* (Ginebra: OMPI, 2010), 94.

Supuso, por tanto, una revolución de la humanidad en cuanto a la difusión del conocimiento. En el ámbito de la música por primera vez se pudo editar y difundir, más allá de una determinada comunidad, la música popular.

Por tanto, la música tradicional, popular o folclórica, en síntesis, la música del pueblo, que estaba íntimamente relacionada con una determinada comunidad, pudo ser anotada musicalmente, impresa y difundida, elevándose por encima del escaso público que pudiera en un momento determinado asistir a su representación o comunicación pública. Sirvió de fuente de inspiración a otras músicas que fueron llegando de la mano de nuevos compositores, con nuevas ideas cada vez más alejadas, o no, de la idea primigenia, pero que incitaron asimismo el nacimiento de un derecho de propiedad a favor del editor sobre músicas que, de inicio, a nadie pertenecían. De modo que surgió una apropiación cuando menos económica de lo que representaba un saber popular, pero a la vez procuró la preservación en el tiempo de un conocimiento que podía haberse perdido.

A la hora de valorar la incidencia de la propiedad intelectual en la música tradicional, es necesario partir de un principio básico: en la música, como en el arte en general, la propia obra es fuente de inspiración para otras obras posteriores; de modo que la propiedad intelectual protege la forma de expresión y de ordenación de las ideas, por más que estas ya estuvieran presentes en el acervo cultural de una comunidad, pero no la protección de los procedimientos que sirven de base para la creación, como pueda ser, en el caso de la música, el empleo de patrones armónicos sobre los que se asienta un determinado ritmo y melodía.

Por tanto, se trata en este artículo de analizar someramente la relación que pueda existir entre propiedad intelectual y música tradicional, y si esta es susceptible de protección a partir de las normas que rigen el derecho de autor.

2. El derecho de autor y la propiedad intelectual como propiedad especial

Cuando definimos la música tradicional como aquella que emana de una determinada comunidad, nos encontramos con el primer escollo a la hora de intentar su protección por medio del derecho de autor, ya que este no protege el acervo cultural de una comunidad, sino la obra creada por una persona natural.

Así, el artículo 1 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) establece que «la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación».

En su artículo 5.1, el TRLPI «considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria artística o científica. No obstante de la protección que esta ley concede al autor, se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella».

El derecho de autor viene, por tanto, referido a la persona natural que crea una obra literaria, artística o científica, y se compone de un conjunto de normas jurídicas y principios que afirman los derechos morales y patrimoniales que la ley concede a los autores (los derechos de autor), por el solo hecho de la creación de una obra literaria, artística o científica, esté publicada o se mantenga inédita.

Se suele identificar propiedad intelectual y derecho de autor. Sin embargo, la propiedad intelectual abarca asimismo derechos de terceros, que no son autores, por su intervención en la explotación económica de la obra; se denominan «derechos conexos» o «derechos vecinos» a los derechos de autor.

No obstante, es la propiedad intelectual una propiedad especial, en el sentido de que no goza de dos de los caracteres que definen a la propiedad definida en nuestro Código Civil, como son la «exclusividad» y la «perpetuidad».

Así, nuestra Ley de Propiedad Intelectual (LPI) reconoce una serie de excepciones o límites al ejercicio de los derechos de propiedad intelectual por sus titulares, que vienen recogidos sustancialmente en los artículos 32 y siguientes del TRLPI, y que obedecen a la posibilidad de poder utilizar (sin autorización previa y dependiendo de la extensión de los fragmentos protegidos que se usen, con o sin remuneración a los titulares de derechos, dentro del ámbito educativo y de la investigación) material sujeto a derechos de propiedad intelectual. Por tanto, no es un derecho exclusivo, sino que cede su protección ante determinadas excepciones amparadas y tasadas por ley. Recientemente, las excepciones han sido objeto de armonización en la nueva Directiva de Derechos de Autor 2019/790, de 17 de abril. Recalcar que quedan fuera de dichas excepciones las obras de un solo uso, así como las partituras musicales.

Por otra parte, y respecto a la perpetuidad, la propiedad puede ser objeto de transmisión de generación en generación, pero, sin embargo, ya desde la

promulgación del Convenio de Berna en 1886, las creaciones literarias, artísticas y científicas nacieron en su regulación con la vocación de caer en el dominio público transcurrido un plazo desde el fallecimiento del autor.

De modo que la música tradicional, como cualquier música, termina siendo de dominio público pasados setenta años desde el fallecimiento del autor, en caso de ser conocido, y como dominio público podrá ser reinterpretada y transformada sin consentimiento previo y sin más limitación, de existir autor conocido, que el derecho de paternidad, y, en todo caso, con respeto a la integridad de la obra.

3. Música tradicional y dominio público

La música tradicional, como expresión cultural tradicional, pertenece, como ya se ha indicado con anterioridad, al acervo cultural de una comunidad, y por representar un bien cultural común (que como tal no pertenece de inicio a nadie, sino que está a disposición del denominado dominio público) no puede desplegar derechos de autor, es decir, de propiedad (intelectual), a favor de ningún creador concreto.

En derecho comparado prevalece el modelo normativo de incardinar el folclore en el dominio público.

La Directiva 2006/116/ CE procedió a la armonización de la duración y expiración de los derechos patrimoniales, si bien, por distinta aplicación de normas transitorias o por acuerdos bilaterales, una obra puede llegar a tener protección en un país y considerarse de dominio público en otro.

El artículo 5 del Convenio de Berna establece la aplicación de la ley en donde se reclama la protección (principio del trato nacional), de ahí que la Sentencia del Tribunal Supremo (STS), de 13 de abril de 2015, en un litigio entre una editorial inglesa contra una editorial española, que pretendía explotar los derechos de la obra de un afamado escritor, resolviera que, si bien dichos derechos habían caído en dominio público en el Reino Unido, no era así en España, pues el plazo de vigencia para autores fallecidos antes de 1987 se ampliaba en nuestro país a ochenta años por aplicación de normas transitorias.

En todo caso, aunque una obra esté en dominio público, deben respetarse los derechos morales de paternidad (si es autor conocido) e integridad (no puede menoscabarse la obra).

Está extendida la idea de que la reutilización de las obras que han caído en dominio público sirve para el desarrollo económico y social. Actualmente hay repositorios institucionales nutridos de obras de dominio público. Un claro ejemplo de ello es la plataforma Europeana[2], donde se puede acceder a recursos digitalizados de más de dos mil quinientas organizaciones académicas. Véase asimismo el Fondo de Música Tradicional CSIC[3].

El artículo 129 de la LPI estable que «toda persona que divulgue lícitamente una obra inédita que esté en dominio público tendrá sobre ella los mismos derechos de explotación que hubieran correspondido a su autor». Hay que partir de la premisa de que la traducción, edición (digitalización) o adaptación de una obra de dominio público da lugar a una obra protegida.

El artículo 4 de la Directiva 93/98/CEE establece que toda persona que, después de haber expirado el plazo de protección de los derechos de autor, publique o comunique lícitamente al público por primera vez una obra que no hubiera sido publicada previamente gozará de una protección equivalente a la de los derechos económicos del autor, por un plazo de veinticinco años desde su divulgación o publicación. Así, por ejemplo, y respecto a una obra musical, será recomendable emplear una obra original, no su versión. Del mismo modo una obra musical puede no considerarse como obra derivada por no aportar suficientes elementos de originalidad respecto a la melodía. Con respecto a la integridad, una obra de dominio público permite su transformación siempre que esta sea respetuosa con la obra en la que se basa.

Dada esa necesaria transferencia del conocimiento para procurar el desarrollo de la libre creación, el derecho de autor tiene como finalidad proteger la creación artística, científica o literaria del autor, entendido este como persona natural, frente a intromisiones no deseadas en la explotación de su obra o en su integridad como autor, pero no actuar en la preservación del saber tradicional en la forma en que se exprese este, pues podría conllevar un estancamiento de la cultura, al otorgar la propiedad intelectual derechos exclusivos no solo al autor, sino también a otros sujetos, personas físicas o jurídicas, que guardan relación con la difusión y explotación de la obra, y ello sin detrimento de que la preservación del

[2] https://www.europeana.eu/es (consultado en septiembre de 2019).
[3] https://musicatradicional.eu/es/home (consultado en septiembre de 2019).

saber popular pudiera ser objeto de protección, si bien bajo el amparo de normas de otra naturaleza.

Respecto a las obras huérfanas, cuyo autor es desconocido, pero que no ha caído en dominio público por el transcurso del tiempo, la nueva Directiva de Derechos de Autor 2019/790, de 17 de abril, simplifica el mecanismo para su explotación sin perjudicar los intereses de los autores y mediante la intervención de las sociedades de gestión colectiva de derechos. Su digitalización y puesta a disposición afectará, una vez entre en vigor la citada directiva, a determinadas colecciones de bibliotecas y museos.

4. Breve mención a la reutilización de la información del sector público

El avance tecnológico observado en el procesamiento de datos y su distribución en línea, unido al aumento de la información generada por las distintas Administraciones públicas, ha motivado que la Unión Europea impulse la llamada Reutilización de la Información del Sector Público como estímulo al crecimiento económico, a una mayor transparencia y a un mejor acceso al conocimiento por parte del ciudadano. Para ello se apoya en el sector privado, generando *a priori* una nueva figura mercantil, el denominado «infomediario» o «reutilizador». El reto planteado desde la Comisión Europea afronta el deseo de armonizar las diversas legislaciones existentes en materia de protección de datos, de transparencia, pero también en lo concerniente a Propiedad Intelectual, habida cuenta de que muchos de estos contenidos pueden ser objeto de protección.

La Ley 18/2015, de 9 de julio, por la que se modifica la Ley 37/2007, de 16 de noviembre, sobre reutilización de la información del sector público, introduce en nuestro ordenamiento jurídico el «cambio de eje» operado tras la nueva Directiva 2013/37/UE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 26 de junio de 2013, por la que se modifica la Directiva 2003/98/CE, relativa a la reutilización de la información del sector público, estableciendo la obligación inequívoca para los Estados miembros de autorizar la reutilización de todos los documentos, salvo si el acceso está restringido o excluido en virtud de normas nacionales.

Si bien la Ley 18/2015, de 9 de julio, extiende la necesaria autorización de la reutilización de la información a la Administración pública en general, con las

exclusiones y condiciones a dicho deber inequívoco de autorización de la reutilización que luego se expondrán, de la lectura de la directiva traspuesta a nuestro ordenamiento jurídico, se aprecia un especial interés respecto a los contenidos de carácter cultural que obran en poder de las bibliotecas, incluidas las universitarias, museos y archivos, dando preponderancia, en la citada directiva, a dichos contenidos, como elemento dinamizador de la economía digital a nivel europeo.

Así, la directiva se centra en aquellos recursos de información, en cuanto a la posibilidad de reutilización, obrantes en bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos, que estén bajo dominio público, y sobre los que se haya procedido o se pretenda su digitalización.

De esta forma se establece en los considerandos de la citada directiva, si bien en su artículo 3.2 añade a los anteriores contenidos «aquellos documentos respecto de los que las bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos posean derechos de propiedad intelectual».

Se suscita pues la segunda cuestión, derivada de vislumbrar a qué supuestos se refiere el citado artículo cuando establece la posibilidad de reutilización de contenidos sobre los que dichas instituciones posean derechos de propiedad intelectual.

La cuestión plantea dudas, sobre todo si atendemos a la distinta concepción del derecho de propiedad intelectual que se tiene en el Reino Unido, bajo el sistema de *copyright*[4].

En todo caso, se suscita la pregunta de en qué supuestos una biblioteca, incluidas las universitarias, un archivo o un museo pueden ser sujetos de propiedad intelectual. Evidentemente, esta posibilidad estaría constreñida, en su caso, a los derechos patrimoniales que se pudieran derivar de una posible explotación de un fondo cultural y por cesión por cualquier título de esos derechos por parte de los derechohabientes.

[4] Véanse las consideraciones de Lawrence Lessig en torno a la propiedad intelectual y la excepción genérica de *fair use* en los ordenamientos anglosajones en *El código y otras leyes del ciberespacio*, trad. E. Alberola (Madrid: Taurus, 2001), 244 y ss.

En los supuestos de digitalización por parte de estas entidades de obras inéditas, surgen en su favor los derechos de explotación que hubieran correspondido al autor (art. 129 TRLPI). En este sentido, el artículo 1.4 del Tratado de la OMPI sobre el derecho de autor establece que «queda entendido que el almacenamiento en forma digital en un soporte electrónico de una obra protegida constituye una reproducción en el sentido del artículo 9 del Convenio de Berna»[5].

La directiva continúa estableciendo que en los supuestos en que las bibliotecas, incluidas las universitarias, los museos y los archivos posean derechos de propiedad intelectual puedan ser reutilizados con fines comerciales o no comerciales de conformidad con las condiciones establecidas en los capítulos III y IV. En el citado capítulo III, en cuanto a los principios de tarifación contemplados en el artículo 6 de la directiva, se establece que se podrán computar dentro de los importes que conformen la tarifa aquellos generados por la compensación de derechos, entre otros conceptos cuantificables.

De nuevo el legislador europeo, a la hora de establecer qué contenidos pueden ser o no reutilizables, introduce un supuesto que puede inducir a duda al emplear la expresión «compensación de derechos», pues parece aludirse al derecho de simple remuneración proveniente de la compensación por copia privada, o al coste derivado del pago de licencias por el uso de obra protegida a favor de terceros, lo cual parece excluido del texto de la directiva.

La nueva Directiva (UE) 2019/1024, de 20 de junio de 2019, relativa a los datos abiertos y la reutilización de la información del sector público, viene a establecer criterios de tarificación del uso no solo de la información que genere el sector público, sino de datos abiertos. Los Estados miembros adoptarán las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas necesarias para dar cumplimiento a la directiva a más tardar el 17 de julio de 2021.

En todo caso, existe una experiencia de digitalización masiva de libros realizada por Google Books que ofrece una panorámica de la complejidad que acarrea la

[5] Véase la Recomendación de la Comisión, de 24 de agosto de 2006, sobre la digitalización y la accesibilidad en línea del material cultural y la conservación digital, 2006/585/CE, DOCE, núm. L 236, de 31 de agosto de 2006, 28.

digitalización y puesta a disposición en línea de obras de dominio público, por cuanto el autor puede no ser nacional y habrá que estar atento a los periodos de protección *post mortem* que operan en cada uno de esos países[6].

5. Otros supuestos en donde pueden existir derechos de propiedad intelectual a partir de obras de dominio público

Ya se ha hecho mención a la divulgación de la obra inédita en el dominio público contemplada en el artículo 129 de la LPI. Igualmente se ha mencionado que la propiedad intelectual no solo comprende los derechos de autor de la persona natural que crea la obra, sino que existen derechos de propiedad intelectual denominados conexos a favor de artistas, intérpretes o ejecutantes, así como a favor de productores de grabaciones fonográficas y audiovisuales.

Respecto a los artistas, intérpretes y ejecutantes, partiendo del artículo 3 de la LPI, en donde se establece que los derechos de autor son independientes, compatibles y acumulables, podría darse el supuesto de un artista, intérprete o ejecutante que sea autor de una obra derivada que esté en el dominio público.

En todo caso, la interpretación de música tradicional otorga derechos a los artistas, intérpretes y ejecutantes dignos de protección por nuestra LPI. En este sentido, hay que tener en cuenta lo establecido en el artículo 2.2 del Convenio de Berna, por cuanto permite a los Estados exigir que las obras deben estar fijadas en un soporte material a fin de poder ser protegidas. En nuestro país, el cómputo de la duración de los derechos del artista está en función de si la actuación ha sido o no fijada, no siendo constitutiva la fijación para que surja el derecho a su favor, si bien se tiene en cuenta como principio de prueba para el cómputo del plazo de protección; ya que, a partir de la fijación de la interpretación en un soporte, surgen derechos a su favor, como son el de reproducción, distribución y derecho de puesta a disposición.

[6] Véase Asunción Esteve, «Análisis legal del proyecto *Google books* desde la perspectiva de los derechos de propiedad intelectual», *Textos Universitaris de Biblioteconomia y Documentació* 24 (junio 2010), http://bid.ub.edu/24/esteve2.htm#Nota12 (consultado en septiembre de 2019).

6. El patrimonio cultural inmaterial

La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial del año 2003, aprobada por la Unesco, define en su artículo 2 lo que ha de conocerse por «patrimonio cultural inmaterial», en concreto:

> Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...].

En España la Ley 10/2015, de 26 de mayo, para la salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial tiene como función establecer las líneas maestras o criterios generales a desarrollar por cada una de las comunidades autónomas. Así la norma fija un concepto básico y general de lo que ha de entenderse por patrimonio inmaterial; determina los principios y derechos fundamentales implicados; establece los mecanismos administrativos y orgánicos generales de inserción del conjunto del patrimonio cultural inmaterial español (Inventario General de Patrimonio Cultural Inmaterial); regula los instrumentos operativos de actuación (Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial); así como sienta las finalidades generales de los diferentes ámbitos y sectores (centros de depósito cultural, educación, medios de comunicación social...). La norma se fija de dos supuestos de protección, que difícilmente pueden en esencia afectar a la música tradicional, como son la expoliación y la exportación, al margen de que se merme la integridad de una obra compuesta, y establece como finalidad la transmisión de dichos bienes inmateriales a las nuevas generaciones, así como su difusión y promoción.

En el ámbito internacional, y a partir de las denominadas Disposiciones Tipo elaboradas por la Unesco y la OMPI en 1982, hay países que han adoptado un sistema *sui generis* de protección o han adoptado un marco propio como el Marco Regional del Pacífico, relativo a la protección de los conocimientos tradicionales y expresiones de la cultura de 2002: en este caso acuerdan que será necesario para el uso de un bien tradicional solicitar autorización y pagar una remuneración destinada a la comunidad.