



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Grado en Historia y Ciencias de la
Música**

**Apropiación cultural de músicas
indígenas: conceptos, problemáticas y
casos de estudio**

**Raquel Gómez Merino
Tutora: Raquel Jiménez Pasalodos**

**Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y
Corporal**

Curso: 2021-2022

Resumen

El concepto de apropiación cultural consiste en utilizar elementos tradicionales de culturas ajenas para diversos fines. Abarca significaciones tan amplias como la cultura, la propiedad, el arte y la globalización, en un contexto estructural que favorece que se produzca. Referido a la música indígena, comenzó a ser estudiado en el siglo XX, y en los últimos años ha incrementado el activismo y el interés por el término en general. Con la accesibilidad a contenido de procedencias muy variadas y la capacidad para señalar públicamente los casos, es posible conocerlos y comprender el sentido de las reivindicaciones.

Para analizar el fenómeno de la apropiación cultural es imprescindible entender el ideario desde el que se produce y atender a las perspectivas de los afectados.

Palabras clave

Apropiación cultural, Música indígena, *Critical Indigenous Theory*.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Búsquedas de “apropiación cultural” en todo el mundo desde 2004 hasta hoy. Fuente: Google Trends/Elaboración propia.

Ilustración 2: Búsquedas de “apropiación cultural” en España desde 2004 hasta hoy. Fuente: Google Trends/Elaboración propia.

Ilustración 3: Búsquedas de “cultural appropriation” en todo el mundo desde 2004 hasta hoy. Fuente: Google Trends/Elaboración propia.

Ilustración 4. Roomful of Teeth. Fuente: <https://mkiartists.com/artists/roomful-of-teeth>.

Ilustración 5: Tanya Tagaq. Fuente: <https://es-es.facebook.com/tanyatagaq>

Ilustración 6: Parte de la conversación entre Tanya Tagaq y Caroline Shaw. Fuente: <https://twitter.com/tagaq/status/1184484467274080256> /Elaboración propia

Ilustración 7: Cikwes. Fuente: <https://cikwes.com/>

Ilustración 8: Piqsiq. Fuente: <https://piqsiq.com/>

Ilustración 9: NCT 127. Fuente: https://los40.com/los40/2018/12/14/musica/1544791271_300255.html

Ilustración 10: Karlite Rangihau. Fuente: <https://www.youtube.com/user/mistmaiden38>

ÍNDICE

I.	INTRODUCCIÓN.....	9
	I.1. Justificación y objetivos.....	9
	I.2. Estado de la cuestión.....	9
	I.3. Marco teórico y metodología.....	11
	I.4. Estructura.....	16
II.	APROPIACIÓN CULTURAL Y MÚSICA.....	19
	II.1. Conceptos básicos: propiedad y propiedad cultural.....	19
	II.2. ¿Qué es la apropiación cultural?.....	24
	II.3. La apropiación cultural en la música: perspectiva etnomusicológica en el siglo XX.....	28
	II.4. Apropiación cultural en la actualidad: perspectiva desde La <i>Critical Indigenous Theory</i>	43
	II.5. Justificar la apropiación cultural con la libertad artística.....	47
III.	TRES CASOS DE ESTUDIO RECIENTES DE DENUNCIAS DE APROPIACIÓN CULTURAL DE MATERIALES MUSICALES INDÍGENAS	51
	III.1. Partita for 8 voices – Roomful of Teeth.....	51
	III.2. ISKO – Cikwes.....	57
	III.3. Simon Says – NCT 127.....	62
IV.	CONCLUSIONES.....	67
	REFERENCIAS.....	71

I. INTRODUCCIÓN

En este Trabajo de Fin de Grado se estudia el fenómeno de la apropiación cultural de músicas indígenas a través de tres casos de estudio recientes sobre los que se han sucedido reivindicaciones de manera pública. Los dos primeros casos corresponden a músicas de los inuit, uno de ellos en Estados Unidos y el otro en Canadá, y en ambos la polémica surge a raíz de la otorgación de premios a composiciones que parten del canto de garganta o *katajjaq*. En el tercer caso, se ve implicada la música maorí, ya que desde Nueva Zelanda se reclama a un grupo de K-pop por el uso de una canción tradicional, que pertenecía a un vídeo de una boda.

Para poder abordar estos ejemplos, se analizará el concepto de apropiación cultural de forma crítica, atendiendo a su significado y desarrollo. Esto permitirá aportar un análisis sobre las acusaciones, cada vez más frecuentes, de usurpación de músicas indígenas tanto por parte de compositores y músicos occidentales como de la industria musical. Para entender el problema de los derechos de autor de las músicas indígenas, se hará un resumen de las principales acusaciones que han tenido eco en la literatura etnomusicológica. Además, se tendrán en cuenta acusaciones más recientes que tienen en cuenta las perspectivas de la etnomusicología indígena. Todos estos casos permitirán conocer cómo la industria musical y la academia tradicional, creadas por la sociedad occidental, tratan la música indígena.

I.1. Justificación y objetivos

La elección de la temática que se desarrolla en este Trabajo de Fin de Grado tiene su origen en una de las materias que conforman la asignatura “Aplicaciones de la Etnomusicología”, el de “Propiedad cultural”. En él se abordaron tanto cuestiones de propiedad intelectual como de conflictos morales y apropiación cultural, y se ejemplifican

a través de las denuncias de varios etnomusicólogos al tema *Sweet Lullaby*¹, del disco *Deep Forest* (1992). También tuve la oportunidad de conocer el activismo indígena de los inuit y los maoríes durante algunas clases de “Crítica musical”.

El activismo indígena que señala la apropiación cultural ha crecido notablemente en los últimos años, y alcanza a todo tipo de productos culturales, pues con el uso de las redes sociales y la accesibilidad a una significativa cantidad de contenido que proporciona Internet, es posible denunciar y debatir públicamente, y que esa información tenga un gran alcance. También es un factor imprescindible en la difusión masiva de música y noticias, lo que supone una conexión entre individuos de distintos lugares y culturas. Esto aumenta exponencialmente no solo las posibilidades de apropiación de materiales de otros grupos culturales, sino también de detección de estas usurpaciones.

En los tres casos de estudio que serán presentados, las reclamaciones giran en torno a la música en sí misma, pues se da una utilización de canciones tradicionales para otro tipo de composiciones. Esto es particularmente interesante, ya que la mayoría de las denuncias por apropiación a músicos y artistas en la industria se refieren únicamente a elementos estéticos, como puede ser la vestimenta, el peinado o la caracterización de los videoclips. El análisis de cada caso también supone un aporte etnomusicológico, pues se estudian las características y los significados de la música en tales culturas, lo que permite comprender las razones por las que las canciones se reivindican como propias, y las consecuencias que acarrea emplearlas sin atender a su procedencia. En este sentido, se pretende no solo analizar cuestiones éticas en torno al empleo de estas músicas fuera de su contexto, sino comprender los contextos de los que surgen.

En consecuencia, el objetivo principal del presente TFG es el de entender el concepto de apropiación cultural y reflexionar sobre sus consecuencias sociales y éticas, a través del análisis de reivindicaciones indígenas recientes.

Como objetivos secundarios, este trabajo pretende resumir los conceptos de propiedad y propiedad cultural y entender su origen histórico, lo que permite comprender la relación directa y determinante del imperialismo del siglo XVII con el imaginario común y las estructuras occidentales actuales. Otro de los objetivos es reflexionar acerca

¹ Steven Feld, "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture* 12, n.º 1 (2000): <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145>.

de las reivindicaciones indígenas, y entender las propuestas que ofrecen para cambiar la consideración que se tiene hacia estas culturas minoritarias por parte de occidente, la cual afecta directamente a narrativas académicas y al funcionamiento de la industria musical. También es un objetivo secundario elaborar una breve etnografía virtual que permita una aproximación a tres reclamaciones actuales, con base en las denuncias publicadas en las redes por parte de artistas indígenas, así como en las noticias referentes a cada caso en la prensa.

I.2. Estado de la cuestión

Hay numerosos estudios que tratan el significado de apropiación cultural, y en los últimos años han incrementado las denuncias y el interés por el tema en general, por lo que hay libros, artículos y trabajos académicos que abordan esta cuestión desde diversas perspectivas y con enfoques variados. Como no es posible abarcar este corpus en el presente trabajo, la bibliografía en la que me baso está relacionada con los problemas que supone la utilización de elementos culturales que se consideran con carácter de “otredad” concretamente el uso y apropiación de músicas y sonidos de pueblos originarios.

En cuanto a la bibliografía sobre la apropiación cultural musical, y relacionada tanto con las culturas indígenas como con cuestiones referentes al *Copyright*, son fundamentales los estudios de Steven Feld, pues llevó a cabo varias investigaciones que tomo como modelos de análisis para abordar los casos del presente Trabajo de Fin de Grado. El primer artículo del que parto es “Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis”², donde se presentan varios ejemplos detallados de casos que ocurrieron durante la segunda mitad del siglo XX, relacionados con una canción tradicional del pueblo Kaluli, originario de Papúa Nueva Guinea, y reflexiona sobre la moralidad y las dinámicas de poder que tienen lugar con el uso de música indígena en canciones occidentales comercializadas. También señala la necesidad de actualizar la legislación sobre los derechos de autor en ese momento (1996), y lo relaciona con el concepto de

² Steven Feld, "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): <https://doi.org/10.2307/767805>.

schismogenesis, que ya había desarrollado en “From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat”³, un artículo publicado en 1994. En él acuña dicho término de *schismogenesis*, como una respuesta al término de *schizophonia*, propuesto por Murray Schafer en 1969. La *schizophonia* se refiere a la división entre la fuente original del sonido y su grabación. Feld transporta esta idea a la década de los 90, donde podían hacerse copias de forma masiva. Esta división, aunque actualmente está tan asimilada que no genera reflexión, fue determinante tanto para la academia como para la industria musical. Feld relaciona este fenómeno con la filosofía de Adorno, quien criticó la mercantilización del arte a través del concepto de “industria cultural”. Esta idea supone que el poder de elección de productos de consumo es irreal, y que la industria trabaja con estrategias que hacen creer a la población que consumen la cultura que les gusta, cuando realmente las opciones son calculadas y limitadas para obtener mayores beneficios económicos. Esto también implica la degradación del concepto de arte, que pasa de tener su origen en la subjetividad de quien crea la obra a nacer con base en un esquema preexistente al que es necesario atenerse si se pretende presentar la obra al público. La idea de *schizophonia* es el punto de partida para que este concepto de industria cultural sea posible, pues la división entre el sonido y su fuente, y la posibilidad de hacer copias del mismo, es el primer requisito para que se dé su masificación. Otro de los artículos de Feld que se encuentra directamente relacionado y del que parto es “A Sweet Lullaby for World Music”, publicado en el año 2000, donde detalla su investigación acerca de la utilización de una canción tradicional de la isla de Malaita (la más grande de las Islas Salomon en Oceanía) en una composición electrónica, que supuso una polémica de la misma naturaleza que los casos que se estudian en este trabajo. Además de esta composición, que fue el primer caso denunciado de apropiación cultural de una canción tradicional por parte de la etnomusicología académica, surgieron nuevas composiciones que utilizaban la versión apropiada, y que también se vieron envueltas en controversias. Esto generó un debate social referente a los derechos de los indígenas sobre su propia música. Esta bibliografía de Steven Feld es fundamental porque permite comprender la apropiación cultural musical desde el origen de la difusión masiva y la globalización, además de las problemáticas asociadas al trabajo de etnomusicólogo,

³ Steven Feld, "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat", *Music Grooves* (1992).

con el ejemplo del etnomusicólogo Hugo Zemp, directamente implicado en el caso de “Sweet Lullaby”, como se verá más adelante.

Para poder tratar el apartado de apropiación cultural desde un enfoque etnomusicológico, resulta muy interesante el artículo “World Beat and the Cultural Imperialism Debate⁴”, de Andrew Goodwin y Joe Gore, donde se trata el término de “world music” desde un punto de vista crítico con la cultura occidental, y se estudian las dinámicas de poder entre esta y las culturas leídas como “la otredad” a la hora de componer y comercializar la música. Se analizan dos perspectivas de la *world music*: la primera, más económica, trata el concepto de *world music* como ejemplo del imperialismo cultural, que sitúa a la música como un objeto en el sistema capitalista occidental. La segunda perspectiva es más intelectual, y se centra en analizar las implicaciones del término *world music* en el imaginario de la sociedad occidental, resaltando que el exotismo supone un reclamo. La consideración de *world music* como un género está estrechamente relacionada con el desarrollo de las tecnologías, los movimientos migratorios y, en definitiva, la globalización, asociada a la política liberal.

Por otro lado y desde la perspectiva de los Critical Indigenous Studies, un libro fundamental es “*Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*⁵”, de Dylan Robinson, procedente de la cultura indígena *Stó:lō*. Resulta muy interesante porque reflexiona sobre el uso de materiales musicales indígenas en distintos tipos de performances interculturales o en composiciones de autores occidentales, desde el punto de vista de la ontología indígena. También relacionado con la apropiación occidental de la música indígena, considero fundamental la tesis de Christina Giacona, titulada “*Singing Redface: The Misappropriation of American Indian Culture in Popular Music*⁶”, donde se estudia la utilización de elementos asociados a estereotipos de los nativos norteamericanos en la música popular. Esta tesis parte de la idea de las caracterizaciones estereotípicas de los nativos en los dibujos animados, trasladada a la música, y desde un enfoque que señala los problemas socioculturales que suponen y de los que forman parte.

⁴ Andrew Goodwin, Joe Gore, “World Beat and the Cultural Imperialism Debate”, *Socialist Review* (2013).

⁵ Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, 2020).

⁶ Christina Giacona, “*Singing Redface: The Misappropriation of American Indian Culture in Popular Music*” (University of Oklahoma, 2016).

Expone las ideas de “antipatía racial” y “simpatía ideal”, con ejemplos de esta estereotipación de la cultura nativa en música popular.

Para tratar la propiedad intelectual en la música indígena, el primer artículo que tengo en cuenta es “Ethnomusicology and music law⁷”, de Anthony Seeger, donde plantea los problemas que supone comercializar las grabaciones musicales de las investigaciones etnomusicológicas y antropológicas. Cuenta su experiencia con el pueblo Suyá, situado a las orillas del río Xingu, en Brasil, y expone las dificultades que conlleva la diferencia de legislación entre países. También comenta los derechos de autor desde seis perspectivas diferentes en las que él mismo participa: músico, investigador, productor de una grabación con los Suyá, director de un pequeño sello discográfico, miembro del Consejo Internacional por la Música Tradicional (ICTM), y etnomusicólogo. También de Anthony Seeger, es relevante el artículo “Ethnomusicologists, archives, professional organizations, and the shifting ethics of intellectual property⁸”, donde reflexiona sobre la propiedad en general en el sistema capitalista, y lo traslada a los derechos sobre las grabaciones recogidas durante las investigaciones de campo. Aunque resulta un poco desactualizado el aspecto de distribución y accesibilidad a los materiales, pues fue publicado en 1996 y no contempla la globalización actual consecuencia del almacén inmenso que puede encontrarse en Internet, presenta de manera clara los debates morales que surgen en el modelo socioeconómico capitalista. Relacionado también con la legislación de la música, y con un enfoque crítico hacia el monopolio occidental, considero fundamental el artículo “Indigenous music and the law: An analysis of national and international legislation⁹”, de Sherylle Mills, en el que plantea las diferencias de poder entre los individuos del mundo occidental y los que pertenecen a culturas indígenas, y también expone que la intersubjetividad bajo la que se entiende la música es muy diferente entre estas culturas: la occidental es mucho más individualista, y generalmente fundamenta el significado de la música en las emociones que provoca la misma, mientras que la indígena resulta más comunitaria, y se atribuye a la música un poder que está por encima de los individuos.

⁷ Seeger, Anthony. “Ethnomusicology and Music Law.” *Ethnomusicology* 36, no. 3 (1992): 345–59. <https://doi.org/10.2307/851868>.

⁸ Seeger, Anthony. “Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property.” *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 87–105. <https://doi.org/10.2307/767808>.

⁹ Mills, Sherylle. “Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation.” *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 57–86. <https://doi.org/10.2307/767807>.

Tiene en cuenta esta diferenciación de significados para justificar la importancia de proteger la propiedad intelectual de los pueblos indígenas.

Finalmente, en cuanto al estudio de los casos de este trabajo, no existe bibliografía académica a la que hacer referencia, pues son recientes y no se ha dado ninguna investigación acerca de ellos, pero sí hay trabajos referentes a la música tradicional de cada una de las culturas que se ven implicadas, en este caso Inuit y Maorí. Para comprender la música de los inuit, resulta útil el artículo “Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: una aproximación comparativa, histórica y semiológica¹⁰”, de Jean-Jacques Nattiez. En cuanto a la música maorí, tomo como referencia el libro *Maori music*¹¹, de Mervyn McLean, muy detallado, en el que estudia todo el contexto cultural y asociado a la vida cotidiana.

I.3. Marco teórico y metodología

El marco teórico de este trabajo se fundamenta en la *Critical Race Theory* y en la *Indigenous Theory*, que son movimientos sociales, ideológicos e intelectuales que señalan las jerarquías sociales que existen basadas en el racismo, y cómo este racismo rige el funcionamiento de la sociedad occidental¹². Estos movimientos se desarrollan principalmente en Estados Unidos, Canadá, Australia y Nueva Zelanda, donde la preocupación y el activismo por la justicia y la igualdad real han crecido notablemente en los últimos años. Para trasladar estas teorías a la música, y concretamente a la música indígena, combino los problemas morales con los económicos y legales, atendiendo a las reivindicaciones y denuncias, y estudiando las consecuencias que tiene la apropiación de la música indígena por parte de compositores occidentales.

Los apartados de apropiación cultural y de legislación los fundamento en la bibliografía comentada en el estado de la cuestión, pues son análisis completos que me permiten adquirir una perspectiva amplia, desde la que es posible hacer converger todas

¹⁰ Jean-Jacques Nattiez "Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: Una aproximación comparativa, histórica y semiológica." *Trans. Revista Transcultural de Música*, no. 7 (2003).

¹¹ Mervyn McLean, *Maori music* (Auckland University Press, 1996).

¹² Moreton-Robinson, Aileen. "Introduction: Critical Indigenous Theory". *Cultural Studies Review* 15, n.º 2 (enero de 1970). <https://doi.org/10.5130/csr.v15i2.2034>.

las cuestiones que se tratan en un mismo marco teórico. Para poder estudiar los casos que conforman el tercer apartado, al no existir bibliografía de carácter académico directamente relacionada, recopilé la información que puede encontrarse de forma pública en Internet, llevando a cabo una concisa etnografía virtual. Considero que para poder explicar correcta y detalladamente estos casos es necesario haber comprendido antes el origen, desarrollo y estado actual del concepto de apropiación cultural. Sin duda, es necesario combinar distintos tipos de enfoques para poder elaborar un contexto completo: etnomusicológico, antropológico, sociológico, histórico, económico y jurídico. Esto ocurre al abordar cuestiones de diferente naturaleza, y las conclusiones pretenden aunarlas y ofrecer una perspectiva amplia y actualizada.

Las fuentes primarias de las que parto son las declaraciones públicas por parte de los implicados en los casos concretos, tanto los artistas acusados como quienes los han denunciado. Estas declaraciones son en su mayoría tweets, aunque también hay comunicados oficiales. Considero que recopilar la información que se encuentra en medios de comunicación y redes sociales en general es fundamental para comprender qué se reclama actualmente y el impacto social, económico y jurídico que tiene la denuncia pública, además del factor evidente de tener en cuenta las voces de los miembros de las culturas indígenas directamente desde sus propios medios de difusión.

Las fuentes secundarias necesarias para elaborar este trabajo son las noticias que recopilan la información de las declaraciones públicas, que son fundamentales para poder estudiar los casos y atender a la perspectiva que se tiene y se proyecta de ellos desde los medios de comunicación.

I.4. Estructura

Este trabajo se estructura en dos capítulos, y aunque en ambos se tratan casos de apropiación cultural, hay una división entre los que se encuentran en la bibliografía y de los que se elabora una etnografía.

El primer capítulo es un resumen de casos de apropiación de músicas indígenas denunciados por la etnomusicología, que parte de un intento de definición y contextualización histórica, de los conceptos de propiedad y propiedad cultural. Tras esta

contextualización, se resumen y comentan los casos ya recogidos en el estado de la cuestión, de forma detallada y haciendo énfasis en los problemas tanto morales como legales que cada uno conllevó. Estos casos están directamente afectados por el modelo de industria que comenzó a desarrollarse a partir de la posibilidad de masificar la música, que es la base del funcionamiento actual de la industria. Comprender la importancia de denunciar la apropiación cultural y tratar de modificar las estructuras en las que se fundamenta es necesario para entender por qué existe activismo en contra de este fenómeno.

En el segundo capítulo se estudian tres casos recientes de apropiación cultural de música indígena, tomando como modelo las denuncias de casos semejantes realizadas por Steven Feld. La estructura que sigo para abordar cada caso consiste en recoger la información relacionada con la denuncia, la respuesta y las significaciones de la música en los pueblos inuk y maorí. Tras esta contextualización, se toman en cuenta los conflictos estudiados en el primer capítulo, y se trasladan a cada caso, estudiando si se dan las consecuencias socioeconómicas que este fenómeno conlleva.

II. APROPIACIÓN CULTURAL Y MÚSICA

II.1. Conceptos básicos: propiedad y propiedad cultural

La apropiación cultural, según el Diccionario de Cambridge¹³, se refiere a tomar o usar elementos de una cultura que no es la propia, especialmente sin mostrar que se entiende o se respeta tal cultura. En ese sentido de la propiedad radica la necesidad de reclamar que esos elementos están siendo utilizados fuera de su contexto original y con una significación distinta, por lo que el sentido identitario se disuelve y pasa a formar parte de una caracterización.

Apropiar significa tomar como propio algo que es ajeno, así que antes de indagar en qué consiste la apropiación cultural, es necesario analizar el significado de “propiedad”. Las tres primeras definiciones de propiedad que propone la RAE son:

- A) Hecho o circunstancia de poseer alguien cierta cosa y poder disponer de ella dentro de los límites legales
- B) Cosa que pertenece a una persona, especialmente si es un bien inmueble, como un terreno o un edificio.
- C) Cualidad propia, esencial y característica de algo.¹⁴

Las dos primeras están estrechamente relacionadas con la idea de propiedad privada, que comenzó a ser la forma de organización social durante la Revolución Industrial, y que actualmente sigue siendo el fundamento para la jerarquización de los individuos y comunidades, pues es la base del capitalismo. La tercera es más esencialista, y se refiere a los rasgos distintivos que hacen que algo sea ese algo y no otra cosa. Ambos sentidos son convenientes para tratar el término en este trabajo, asociado a la cultura y a las consecuencias de la colonización.

¹³ "cultural appropriation". En Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/cultural-appropriation>.

¹⁴ "propiedad". En «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://dle.rae.es/propiedad>.

El artículo de Rodríguez Aguilar (2014) es fundamental para entender la historia del término, ya que explica la obra *Dos tratados sobre el gobierno civil*, donde Locke definió el concepto de propiedad:

El hombre según hemos demostrado ya nace con un título a la perfecta libertad y al disfrute ilimitado de todos los derechos y privilegios de la ley natural. Tiene, pues, por naturaleza, al igual que cualquier otro hombre o de cualquier número de hombres que haya en el mundo, no solo el poder de defender su propiedad, es decir, su vida, su libertad y sus bienes contra los atropellos de los demás¹⁵.

Este sentido de la propiedad engloba un grupo de derechos y equipara la propiedad a los bienes, y pretende agrupar elementos sin concretar y que pueden leerse de diversas maneras, por lo que puede utilizarse como justificación para atentar contra la libertad de los demás en nombre de la libertad propia. En un sentido más individualista, Locke hace referencia al trabajo o energía que se requiere para cambiar algo como justificación a apropiarse de ese algo¹⁶:

Nadie, fuera de él mismo, tiene derecho alguno sobre ella. Podemos también afirmar que el esfuerzo de su cuerpo y la obra de sus manos son también auténticamente suyos. Por eso, siempre que alguien saca alguna cosa del estado en que la naturaleza lo produjo y lo dejó, ha puesto en esa cosa algo de su esfuerzo, le ha agregado algo que es propio suyo, y, por ello, la ha convertido en propiedad suya. Habiendo sido él quien la ha apartado de la condición común en que la naturaleza colocó esa cosa, ha agregado a esta mediante su esfuerzo, algo que excluye de ella el derecho común de los demás...¹⁷

Consideró que la tierra y todos los bienes que había en ella eran algo que Dios había puesto a disposición de los humanos, y que se volvían exclusivos de quien lo modificaba. Los bienes son de propiedad común hasta que alguien trabaja sobre ellos, lo que los convierte en propiedad privada.

Este pensamiento parte de la base de la existencia del “estado de naturaleza”, que se entendía como una fase anterior al modo de vida de los europeos del siglo XVII¹⁸. Como afirman Gómez Salazar y Del Villar Zamacona, las ideas de Locke fueron puestas

¹⁵ Citado a través de Rodríguez Aguilar, Reinaldo. "¿Qué dijo John Locke sobre la propiedad?" *Diálogos de derecho y política*, n.º 12 (2014). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/derypol/article/view/18275>

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Gómez Salazar, Mónica y Mauricio Del Villar Zamacona. "El concepto de propiedad y los conocimientos tradicionales indígenas". *En claves del pensamiento* 3, n.º 5 (2009). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2009000100007.

en práctica durante el colonialismo, especialmente por los ingleses. Los colonizadores consideraron que las comunidades indígenas vivían en un estado de naturaleza, por lo que impusieron sus estructuras sociales y políticas y se apropiaron de las tierras y de todo lo que había en ellas. En cuanto a la formación de una sociedad política, Locke estableció que los individuos debían renunciar a su poder natural de defender su propiedad, y esta potestad pasaba a pertenecer a la comunidad. De la misma manera, debía acordarse un uso comunal de las propiedades para garantizar el funcionamiento de la sociedad. Aquel que atentara contra la propiedad, debía ser castigado, y aquel que se resistiera a las transformaciones burguesas era un ser dañino que se había situado en estado de guerra contra el género humano, y con ello perdía su condición de humano, por lo que podía ser destruido. De esta manera, solo los hombres que pertenecían a sociedades como la inglesa tenían el poder de gestionar la política¹⁹.

Rodríguez Aguilar explica también cómo las estructuras socioeconómicas y políticas de los indígenas eran muy diferentes a los esquemas que impusieron los colonos, así como el sentido de la propiedad. La caza, recolección y agricultura nómada, y las normas de cada comunidad, fueron sustituidas por el modelo burgués europeo. Si bien uno de los fundamentos de la apropiación de las tierras era el uso sobre ellas, se consideraba que las que no estuvieran siendo utilizadas podían venderse. Con todas estas condiciones, se construyó un escenario en el que los europeos tenían justificación para apropiarse de los bienes de los indígenas, y también para atacar contra sus vidas²⁰.

Si bien las ideas de Locke y su aplicación tienen tres siglos de antigüedad, es conveniente comprender cómo se justificó el colonialismo y el origen del significado de propiedad desde el punto de vista de las sociedades occidentales. Considero que conocer estas ideas es necesario para entender qué reivindican las sociedades indígenas pues, a pesar del paso del tiempo, son la base de los esquemas socioeconómicos y de la apropiación en general.

Es sencillo entender la apropiación si se trata de tierras o bienes materiales, pero la situación es más compleja si el objeto es la cultura, ya que comprende elementos intangibles y numerosos matices identitarios. Por ello, antes de analizar el fenómeno de

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Rodríguez Aguilar, Reinaldo. "¿Qué dijo John Locke sobre la propiedad?" Diálogos de derecho y política, n.º 12 (2014). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/derypol/article/view/18275>.

la apropiación cultural, es pertinente conocer el significado de propiedad cultural y las implicaciones de la musicología y etnomusicología para señalar su valor y protegerla.

El patrimonio cultural es el legado de una comunidad recibido del pasado y mantenido en la actualidad. No se limita a objetos y monumentos, sino que implica también tradiciones orales, artes performáticas, acciones sociales, rituales y festivas, conocimientos y prácticas relativos a la vida y al universo y saberes y técnicas relacionadas con distintas formas de artesanía tradicional. Esta definición de patrimonio cultural es la que expone la UNESCO que es la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura²¹. La música está presente en varias de estas categorías: las tradiciones orales, las artes performáticas, los usos sociales, rituales y festivos, los conocimientos relacionados con la vida y la metafísica y las técnicas artesanales (para fabricar instrumentos), y en sí misma supone un bien inmaterial muy distintivo de cada cultura. También forman parte del patrimonio cultural musical los bienes materiales, como los distintos soportes donde se almacena o anota música o los instrumentos musicales²².

La preservación del patrimonio cultural es imprescindible para evitar que la diversidad cultural sea eliminada por la globalización en favor del modo de vida y las estructuras propias de las sociedades occidentales. Aunque en teoría la mayoría de los países se independizaron de las potencias coloniales que les oprimían, el sistema de gobierno que resultó de ese fenómeno siguió siendo profundamente occidental, y en la actualidad, existe una dominancia que fuerza a las culturas minoritarias a modificar sus vidas y costumbres. Esta colonización cultural es consolidada por las propias instituciones que rigen los distintos territorios. Sin embargo, el legado cultural es uno de los aspectos de mayor importancia en la defensa de la identidad, tanto individual como colectiva, de dignidad y autodeterminación. Las distintas culturas otorgan a sus expresiones más significativas un valor más allá del patrimonial, por lo que el patrimonio intangible adquiere sentido de propiedad, pertenencia y trascendencia. Esto genera en las

²¹ "Patrimonio Inmaterial". Ministerio de Asuntos exteriores, Unión Europea y Cooperación. Consultado el 29 de mayo de 2022.

<https://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/unesco/es/UNESCO%20en%20Espana/Paginas/Inscripciones%20UNESCO/Patrimonio-Inmaterial.aspx>.

²² "La música, elemento patrimonial | El Patrimonio musical andaluz: La tradición musical andaluza". Consultado el 29 de mayo de 2022. http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/15032017/e5/es-an_2017031512_9130938/11_la_msica_elemento_patrimonial.html.

comunidades un sentimiento de identidad y continuidad, además de validar las epistemologías e historias indígenas y sus derechos territoriales y de autodeterminación.

Cada vez adquieren mayor importancia las políticas culturales de los gobiernos para la conservación y defensa del patrimonio y tanto instituciones como profesionales dedican su trabajo a ello. Según la UNESCO, para muchas poblaciones, y en particular para los pueblos minoritarios e indígenas, el patrimonio cultural inmaterial supone el pilar de una identidad arraigada en la historia: la filosofía, los valores, la ética y el modo de pensamiento, la lengua y las distintas manifestaciones culturales conforman los fundamentos del modo de vida en cada comunidad²³. Este patrimonio pertenece a cada individuo y, al mismo tiempo, cada individuo es portador del patrimonio de su cultura. Para proteger y revitalizar este patrimonio, se crean inventarios y comités nacionales, se implantan medidas legales y administrativas y los artistas y portadores de las manifestaciones culturales tradicionales trabajan con estas instituciones.

El patrimonio cultural expresa un conjunto de relaciones y refleja las distintas sociedades y los imaginarios que hay acerca de ellas, pero también es un proceso vivo, ya que continuamente está cambiando, por lo que además de estar relacionado con el pasado, la UNESCO conviene mirar hacia el futuro y hacer lo posible para que permanezca²⁴.

En este contexto, la música trasciende de su valoración como simplemente una estructura sonora con parámetros formales característicos a ser considerada como parte de la cultura e influida por otras manifestaciones culturales. Para estudiar la música y su contexto de forma completa, además de atender a los parámetros formales y la historia, que ha sido tradicionalmente la tarea de los musicólogos, es necesario analizar su contexto cultural. Entre otros, Victoria Eli Rodríguez recuerda que el etnomusicólogo actúa de numerosas formas, como investigador, maestro, nexo, mediador, promotor y crítico. Su implicación puede contribuir a transmitir las necesidades y aspiraciones de las sociedades minoritarias, al facilitar un diálogo intercultural. Es necesario el conocimiento sobre el pasado y su divulgación, pues en la música y en las manifestaciones culturales en general hay elementos que permiten la reconstrucción de la historia, y de la misma manera es

²³ UNESCO. Patrimonio Vivo y Pueblos Indígenas. 2019. <https://ich.unesco.org/doc/src/Brochure-indigenous-people-201904-ES.pdf>.

²⁴ *Ibidem*.

necesario tener una visión hacia el futuro desde la que plantear soluciones a conflictos y prever cómo la música puede trascender en el tiempo²⁵.

Pero también es fundamental tener en cuenta las perspectivas no solo de los etnomusicólogos indígenas, sino también de los propios activistas y artistas indígenas que denuncian situaciones de uso inmoral o inadecuado culturalmente de su propiedad intelectual.

Según también Victoria Eli Rodríguez, la implicación con la música tradicional va más allá de coleccionar, catalogar, transcribir y describir, sino que para preservarla hay que asociarla a los procesos vitales de la comunidad de la que es originaria, además de situarla en la sociedad contemporánea y los cambios y condiciones a los que puede estar sometida. El desarrollo que sucede de manera continua en el mundo en general no debe suprimir las culturas minoritarias. La sociedad dominante es la que establece las estructuras y rige las instituciones que la forman, pero desde ellas puede preservarse la diversidad cultural. El patrimonio cultural es un proceso vivo, y también se adapta a los cambios que se suceden: no se trata de resquicios de un pasado que cada vez es más difuso, sino que actualmente tiene un gran valor, tanto identitario como por sí mismo²⁶.

Como musicóloga, considero que para abordarla temática principal de la apropiación cultural es necesario hacer que converja no solo con el estudio de la música de culturas indígenas y sus contextos, sino también con la legislación existente al respecto, las reivindicaciones de miembros de las comunidades y la repercusión a nivel global con base en las noticias que hay en internet.

II.2. ¿Qué es la apropiación cultural?

El concepto de apropiación cultural comenzó a ser desarrollado en la década de 1970, en ambientes académicos, para abordar problemáticas como el colonialismo y las

²⁵ "El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología". Cuadernos de música iberoamericana 25-26 (2018). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58953>.

²⁶ *Ibidem*.

relaciones entre grupos mayoritarios y minoritarios²⁷. Se trata de un fenómeno que ocurre cuando miembros de una cultura mayoritaria adoptan elementos culturales de otra minoritaria en un sentido de explotación, falta de respeto y/o estereotipación²⁸. En el diccionario de Oxford, se define como “La adopción no reconocida o inapropiada de las costumbres, prácticas, ideas, etc. de un pueblo o sociedad por miembros de otro pueblo o sociedad típicamente más dominante.

El término académico pasó a ganar interés general a partir del 2010, como demuestran los gráficos de Google Trends, en los que se puede observar una tendencia creciente en el número de búsquedas:

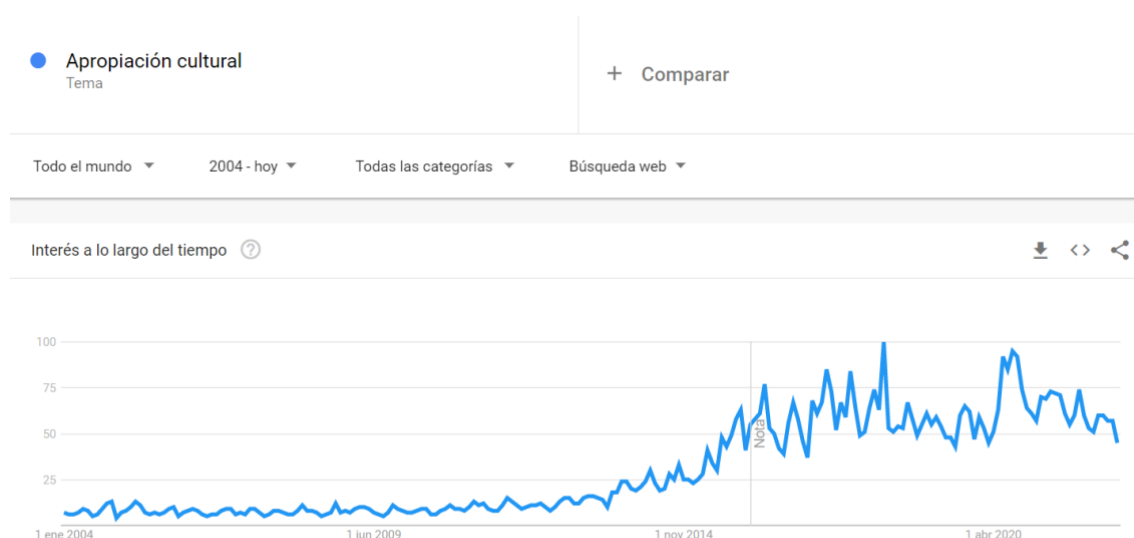


Ilustración 1: Búsquedas de “apropiación cultural” en todo el mundo desde 2004 hasta hoy.

²⁷ Soto Ivars, Juan. "Apropiación cultural: la excusa para llamarte racista (y algo peor)". El Confidencial. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna/2019-09-04/kwame-anthony-appiah-las-mentiras-que-nos-unen_2208083/.

²⁸ "cultural appropriation". En Oxford Reference. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652789>.

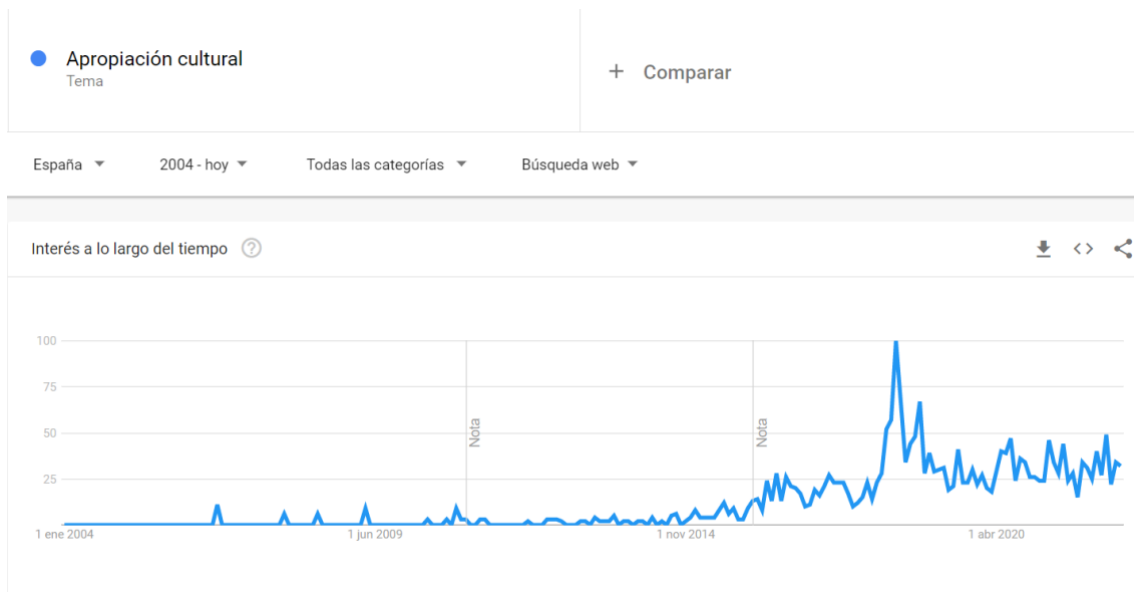


Ilustración 2: Búsquedas de “apropiación cultural” en España desde 2004 hasta hoy.



Ilustración 3: Búsquedas de “cultural appropriation” en todo el mundo desde 2004 hasta hoy.

Sin duda, el interés por el término creció a raíz de las reivindicaciones y noticias relacionadas con artistas *mainstream* y fenómenos como. La “cancelación” mediática, especialmente por redes sociales, a la que los personajes públicos se ven sometidos cuando cometen errores o cuando se descubre algo de ellos que es moralmente dudoso. Esto provoca que la difusión y el debate sobre el tema en cuestión crezca de manera muy rápida y con un alcance masivo.

Por ejemplo, en España, tuvo una gran repercusión el caso de Rosalía con su álbum “El mal querer”, por el que fue acusada de apropiación cultural²⁹ por fusionar el flamenco con otros géneros y sin ser gitana ni andaluza, con el que se puede entender muy bien lo difuso que es el límite entre lo correcto y lo incorrecto en este fenómeno. Mientras los puristas del flamenco denunciaban que no estaba bien considerar la música de Rosalía como parte del género, que utilizaba expresiones gitanas y andaluzas siendo catalana y que estaba adoptando también elementos estéticos en los videoclips característicos de la estereotipación de los andaluces, los defensores de Rosalía sostenían que se trataba de una renovación del género, y que ni la estética, la música o las expresiones son exclusivas de ningún pueblo, que el arte era libre y que la mezcla de culturas no tenía nada de malo. El debate se dio también con la concesión de distintos premios a la cantante, donde se señaló la facilidad de las personas que pertenecen a los grupos mayoritarios para alcanzar éxito en comparación con las minorías, y también hubo quejas cuando recibió un Grammy Latino sin pertenecer a la comunidad latinoamericana. Además, se criticó el uso de elementos estereotípicos como reclamo y diferenciación, convirtiéndose así en un producto del que obtener un beneficio económico.

Es sin duda complejo establecer los límites entre culturas en sociedades globales e híbridadas, y más aún cuando se trata de manifestaciones artísticas. El filósofo James O. Young estableció³⁰ tres tipos de apropiación cultural en el ámbito artístico:

El primero de ellos es la apropiación de sujeto, y tiene lugar cuando alguien ajeno a una cultura representa a los miembros o aspectos propios de la misma. Esto ocurriría cuando esa persona toma la cultura a la que no pertenece como sujeto en su producción artística, como en pinturas, ilustraciones, películas...

El segundo consiste en la apropiación de contenido, y sucede cuando un artista usa los elementos de una cultura ajena para la producción de su obra artística. Es un tipo de apropiación que abarca situaciones muy variadas, como músicos que interpretan canciones o escritores que reescriben historias de miembros de otras culturas. La

²⁹ Doménech, Emilio. "Rosalía ofrece su defensa más vigorosa a las críticas de apropiación cultural". Vanity Fair, 2019. <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/rosalia-defensa-vigorosa-criticas-apropiacion-cultural/41081>.

³⁰ Young, James O. "Profound Offense and Cultural Appropriation." The Journal of Aesthetics and Art Criticism 63, no. 2 (2005): 135–46. <http://www.jstor.org/stable/3700467>.

apropiación no tiene por qué darse en una obra de arte al completo, como en el caso de los músicos blancos que toman ritmos africanos para tocar jazz.

Finalmente, el tercero es la apropiación del objeto, que ocurre cuando un objeto tangible, como puede ser una escultura, pasa de pertenecer a los miembros de la cultura de origen a ser posesión de los miembros de la cultura que se apropia de ella. Una de las situaciones en las que se da este tipo de apropiación es en los museos, donde se exponen objetos de diversos orígenes, y extraídos de forma ilegítima. También sucede en las colecciones privadas.

En la música pueden darse los tres casos: puede que en una canción se cuente una historia de una cultura que no es la propia, que se tomen elementos formales de músicas tradicionales o que se extraigan instrumentos de su lugar de origen. En este trabajo, se estudia la apropiación cultural en el sentido de contenido, pero conviene señalar que el fenómeno se da de muy diversas maneras para comprender su magnitud. Estos tipos están relacionados con el arte, pero también tiene lugar en otros aspectos que conforman las culturas.

II.3. La apropiación cultural en la música: perspectiva etnomusicológica en el siglo XX

En el presente apartado se presentan resúmenes de algunos de los principales artículos que permiten entender la difusión masiva de la música y las aproximaciones desde la etnomusicología a diversos casos de apropiación cultural de músicas indígenas.

El primer trabajo fundamental para entender la descontextualización de la música grabada por los etnomusicólogos es el escrito por Steven Feld en 1992, titulado "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat". Según el autor, la música comenzó a tener una difusión masiva a partir de la creación de soportes donde grabarla, transportarla y medios para reproducirla, algo que pudo ser posible desde finales del siglo XIX, con la creación del fonógrafo. A partir de ese momento, ocurrió algo que nunca había sucedido, y es que la música y los sonidos en general se separaban de la fuente original de la que procedían.

Murray Schafer definió el término *schizophonia* como la separación entre el sonido original y su transmisión o reproducción electroacústica³¹. Además de expresar su incertidumbre acerca del impacto de la tecnología en la música y en cualquier tipo de actividad sonora, Schafer expresó de forma crítica su preocupación alrededor de la masificación de la música, sosteniendo que los sonidos de baja calidad iban a predominar sobre los que tenían una más alta y, por lo tanto, eran más fieles al sonido original. También habló sobre cómo los sonidos podían ser modificados tras su grabación original, al manipular las cintas, cortando y pegando para crear algo artificial que no se había producido en su fuente de origen, y expresó que los sonidos artificiales estaban sustituyendo a los naturales³². De acuerdo con Feld, con el término *schizophonia*, pretendía expresar el caos al que se sometían los sonidos, pues las posibilidades de grabarlos en cualquier lugar, transportarlos y transformarlos eran infinitas.

Sin embargo, Feld recuerda que Schafer desarrolló ese término antes de la creación de equipos de grabación y producción digitales, y de soportes como el CD. Para actualizarlo hasta ese momento, Steven Feld acuña el término *schismogenesis* aplicado a la música, que ya había sido propuesto por Gregoria Bateson para referirse a los patrones de diferenciación entre la interacción acumulativa y su reacción, es decir, cómo afecta el resultado al fenómeno del que parte si ese mismo fenómeno y la respuesta a él se suceden de forma circular. Feld hizo converger los términos de Schafer y Bateson para explicar los conflictos a los que la se veía sometida la *world music*, entendida como la mezcla de músicas tradicionales con músicas populares³³. Este conflicto parte de la modificación e industrialización de la música: los sonidos han sido separados de su fuente original, y la música tradicional se ve envuelta en los términos de mercantilización que también afecta a los patrones para grabarla y reproducirla, además de la percepción de la misma.

En el citado artículo, se contraponen términos como “verdad”, “tradición”, “raíces” y “autenticidad”, empleados para designar a la *World music*, con conceptos como “mezclar”, “hibridación sincrética”, “mezcla”, “fusión” o “criollización”, relacionados con el término *world beat*³⁴.

³¹ Steven Feld, "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat", *Music Grooves* (1992).

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

World music se refiere, en su forma más simple, a la diversidad musical. La idea es que la música se origina en todas las regiones, culturas y formaciones históricas. En principio, parece que es un término que designa la pluralidad, pero realmente tiene un profundo carácter eurocentrista y capitalista, pues se trata de una etiqueta comercial que funciona como reclamo, siendo el producto “la otredad”. Feld también comentó la dificultad creciente para diferenciar *world beat* de *world music*, pues también la *world music* es transformada al ser separada de su fuente original, y en el posible proceso de producción.

Feld también explica que la *schismogenesis* se refiere a la *schizofrenia* pero añadiendo los factores de modificación en la producción digital y la difusión masiva. Para explicarlo mejor, Feld tomó como ejemplo las grabaciones que había hecho en Bosavi, en Papúa Nueva Guinea, que fueron comercializadas en formato CD y casete por el sello discográfico Rykodisc, bajo el nombre de *Voices of the Rainforest*. Sintió que había convertido años de investigación en un objeto de la cultura popular, y cinco años después de publicarlo, creyó que debía ser devuelto a su posición de material de investigación³⁵. Si bien se generó un debate social con implicación mediática, su investigación completa no había tenido esa difusión, por lo que “la otredad” sirvió de reclamo, pero no lo suficiente como para subir al escalón de la comprensión y la conexión horizontal entre culturas. Además, las grabaciones habían sido editadas para añadir sonidos de la naturaleza, creando patrones musicales con ruidos de animales ranas, insectos o lechuzas, con el objetivo de generar un ambiente más exótico, algo que no era fiel a la realidad de las grabaciones.

Feld, además de su investigación acerca de los Kaluli y su música, trasladó la idea de *schismogenesis* a otros casos que tuvieron lugar durante el siglo XX. Recopiló y expuso uno de ellos en el artículo Pygmy POP. “A Genealogy of Schizophonic Mimesis”, dedicado a Colín Turnbull, un antropólogo comprometido con cuestiones de moralidad y sus conflictos. En Pygmy POP³⁶, expuso cómo esa problemática tuvo lugar a partir de una canción tradicional de los Ba-Benzélé, originarios del centro de África, y que fue utilizada y vendida en nombre de artistas internacionales, sin compensar a los autores de

³⁵ Steven Feld, "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): <https://doi.org/10.2307/767805>.

³⁶ *Ibidem*.

la melodía tradicional. Es un caso muy vinculado al colonialismo y al interés y la comercialización en occidente de *world music*.

El caso que explica comienza con *Bedtime Stories*, álbum de Madonna que fue publicado en 1994. En una entrevista que la cantante concedió a Jon Pareles para la revista *International Herald Tribune*, hablaron sobre la fuerza que tenían los mensajes subliminales, concepto con el que describieron los “gritos pigmeos” que se introdujeron en la producción de la canción “Sanctuary”, y que fueron designados como mensajes seductores. Al leer esto, Feld adquirió el álbum para comprobar de qué se trataba, y descubrió que la autoría de la canción pertenecía a Madonna, Dallas Austin, Anne Prevé, Scott Cutler y Herbie Hancock. Le llamó la atención este último nombre, Hancock, un pianista afroamericano con un amplio recorrido en la música jazz. La introducción de la canción de Madonna es un *sample* de elementos de la canción de Hancock, “Watermelon Man”, en la que Bill Summers aparecía en los créditos como intérprete de “hindewhu”. Esta palabra no es el nombre de un instrumento, sino una imitación onomatopéyica del sonido que emiten los pigmeos Ba-Benzélé, en la República Central Africana, con el tallo del árbol de papaya, intercalado con respuestas vocales silábicas. La introducción de “Watermelon man” fue copiada de la interpretación de este instrumento y los juegos vocales que aparecen recogidos en la primera pista del álbum *The Music of The Ba-Benzélé Pygmies*, de carácter etnomusicológico, y cuyos autores son Simha Arom y Geneviève Taurelle³⁷.

Como Feld recuerda, la primera pista de *The Music of The Ba-Benzélé Pygmies* es una interpretación en solitario, que Bill Summers escuchó e imitó empleando una botella de cerveza en lugar del tallo del árbol de papaya. La descripción de la pista dice: “Habiendo regresado de una caza exitosa, los cazadores utilizan este instrumento para anunciar la noticia a las mujeres y ancianas que se quedaron en el campamento. Las mujeres responden silbando y cantando. Esta pieza fue interpretada por una joven Benzélé que alternó silbidos con canto. Los principales intervalos que se producen son de sexta, quinta y cuarta ascendentes.” En la versión utilizada en “Watermelon Man” la alternancia y los intervalos se conservan de la misma manera. El timbre se suaviza y los sonidos se colocan en un patrón rítmico³⁸.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

Feld explica además cómo contactó con Hancock y le preguntó si sentía algún conflicto moral o legal por haber copiado la grabación de himdewhu. Respondió que era una especie de relación entre hermanos, que realmente no se necesita ir allí y hablar con ellos, simplemente está bien tomarlo prestado. Feld también preguntó si sería posible remunerar directamente a los músicos e intérpretes autores de la grabación original, a lo que Hancock respondió que él y su equipo de producción habían sido los que más habían perdido, justificándolo con que hay que hacer un gran esfuerzo para componer música y hacer que sea exitosa, y dijo: “Esto es una cosa diferente, ya ves, hermanos, todos nosotros estamos haciendo música africana, eso es de lo que estoy hablando”.³⁹

El caso de apropiación en "Watermelon Man" tuvo lugar en el contexto de la industria musical occidental, donde se acepta el término “adaptar”, lo que implica utilizar otros sonidos y composiciones sin dar créditos de manera directa a los autores del audio original. Para justificar el uso de sonidos que provenían de grabaciones en entornos indígenas, Hancock hizo referencia a un sentido de hermandad que él mismo se estaba inventando, asumiendo que a la comunidad indígena no le iba a importar.

También es importante señalar, como hace Feld, en relación con la justificación que dio Hancock basada en la hermandad, que el álbum “Headhunters” estaba lleno de símbolos característicos del nacionalismo afroamericano que se desarrolló en la década de 1970. Además, tiempo después adoptó el nombre Swahili Mwandishipara como nombre artístico para firmar como compositor. Otro aspecto remarcable es que las portadas de Headhunters, están diseñadas con colores vibrantes, morado y amarillo, y con una fuente de letra que evoca al imaginario de una vida primitiva en la selva, creando una versión afroamericana de un póster psicodélico diseñado para un concierto de rock en el Auditorio Fillmore durante la década de 1960. Feld contó además que Hancock aparece sentado en un piano, y en la parte frontal del CD aparece su cabeza transformada en una máscara propia de los baule, con un vúmetro analógico en el lugar correspondiente a la boca. En la parte trasera desaparece la máscara y se muestra su cara, un peinado afro y un collar africano. A su lado aparece el percusionista Bill Summers sosteniendo dos maracas yoruba⁴⁰.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ *Ibidem.*

Feld reflexiona además que, a pesar de la justificación de Hancock, Columbia, que es la discográfica con la que trabajaba, no podía hablar en términos de “hermandad”, pues al pertenecer a la industria estaba envuelta en cuestiones de la propiedad musical y crecimiento económico. Los derechos de propiedad que aparecen aquí no contemplan la propiedad cultural de las personas en los bosques de África Central. Diez años más tarde, como reflejo de los cambios legales y sociales, el sello discográfico de Madonna, Warner Brothers, autorizó debidamente y pagó por la muestra utilizada en "Sanctuary", y reconoció abiertamente cuál era la fuente de su *sample*. Desde Columbia, que pasó a llamarse Sony, otorgaron créditos a Hancock como coautor, pero no a los Ba-Benzélé que interpretaron la melodía en la grabación original.

Además, Feld analiza otro caso relacionado, el del álbum *Four World Volume 1, Possible Musics*, de Jon Hassel y Brian Eno publicado en 1979. En la pista llamada “Ba-Benzélé”, la fuente original es la misma, aunque englobada en el género de música electrónica, pero hay que considerar otro aspecto: Ba-Benzélé es un pueblo, y fue usado como título de una canción propiedad de otro. Esto es claramente un reclamo basado en lo exótico y, de nuevo, los miembros de la tribu no recibieron ninguna compensación ni reconocimiento⁴¹.

Finalmente, Feld también estudia otras situaciones semejantes. Por un lado, lo que ocurrió en la banda sonora de la película de 1991 “Until the End of the World”, en la que el compositor Graeme Revell sampleó canciones infantiles que estaban recogidas en un disco de carácter etnográfico, llamado *Anthologie de la Musique des Pygmées Aka*, de Simha Arom. Se utilizó como símbolo de trance, del que la protagonista de la película despertó diciendo que no había dormido tanto desde hacía semanas⁴². Por otro, también describe cómo otra canción llamada Ba-Benzélé fue publicada por la agrupación vocal Zap Mama. En las notas de la portada del CD, la líder, Marie Daulne, dijo que gracias a su origen cultural múltiple, había descubierto la diversidad de las músicas, y que le gustaría que más gente la conociera. Daulne reconoció a "los etnomusicólogos cuyos registros me inspiraron", y admiró a "los pigmeos de África Central". Asimismo, publicaron otra canción llamada BoBo, sobre la que comentaron que, a través del cuerpo y la emisión de sonidos, los pigmeos transmitían su cultura a quienes se paraban a

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

escucharlos, añadiendo que era una de las culturas más antiguas existentes. También dijeron que querían contribuir a que se produjera un acercamiento cultural, basado en el respeto, y enfatizando que había culturas minoritarias que estaban siendo amenazadas por “el materialismo triunfante del mundo moderno⁴³”. La ascendencia e influencia indígena de la cantante fue muy comentada en medios de comunicación, sin reseñar otros aspectos, como su formación académica en múltiples géneros musicales Daulne, que nació en Zaire, de padre belga y madre zaireña, volvió a su lugar de nacimiento y aprendió el estilo musical característico de allí, y pudo conocer el contexto social y político de las canciones y los sonidos. La pista titulada "Babanzélé" es una adaptación a ocho voces de una pieza polifónica con silbidos y voces, grabada originalmente en el mismo álbum de Arom y Taurelle, el que fue utilizado para componer “Watermelon Man”. Al considerar esta hibridación como su identidad, tuvo la licencia mediática para utilizar la música indígena de Zaire como su recurso artístico⁴⁴.

Considero que estos ejemplos, todos ellos interrelacionados, reflejan muy bien los dilemas que se han generado alrededor de la utilización de música de una cultura minoritaria por parte de la cultura dominante, industrializándola y considerando el exotismo como reclamo comercial, aunque habría sido muy interesante contar con testimonios de miembros de la tribu Ba-Benzélé. Estas situaciones demuestran cómo desde occidente se toman licencias para apropiarse de elementos de culturas minoritarias y con menos poder, tanto económico como legislativo. El utilizar elementos identitarios de culturas no occidentalizadas como objeto de inspiración (o directamente copiándolos) es problemático tanto moral como legalmente. Si algo bueno puede decirse respecto a ello es que la consideración hacia estas culturas ha cambiado y continúa haciéndolo hacia una posición más respetuosa respecto a sus identidades, aunque sigue siendo muy complicado establecer los límites entre lo que puede utilizarse o no y, en caso afirmativo, cómo hacerlo sin herir la sensibilidad de los portadores de esas culturas.

Finalmente, para terminar este apartado de apropiación cultural en el siglo XX a partir de de las denuncias de la etnomusicología, me resulta de carácter obligatorio resumir el caso de “Sweet Lullaby”, también elaborado por Steven Feld, y que por su gran repercusión tuvo distintas consecuencias.

⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴ *Ibidem.*

En 1973, la colección de Fuentes Musicales de la UNESCO publicó un álbum titulado *Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita*, grabado entre 1969 y 1970 por Hugo Zemp, de parte del Departamento de Etnomusicología del Museo del Hombre y el Centro Nacional de la Investigación Científica. Este álbum incluye una canción de cuna baegu (el Baegu es el idioma que hablan los indígenas de la isla de Malaita), del norte de Malaita, en las Islas Salomón, que se titula "Rorogwela". En la grabación que hizo Zemp, se puede escuchar interpretada por una voz a solo, cantada por una mujer llamada Afunakwa. Si bien esta grabación era conocida por los etnomusicólogos de las islas del Pacífico, no tuvo mucha difusión y las ventas del álbum fueron mínimas⁴⁵.

Esta situación cambió en 1992, cuando "Rorogwela" se convirtió en una canción exitosa en el mercado musical, aunque no en su forma original. Esto ocurrió cuando la grabación de Zemp de Afunakwa fue sampleada de forma digital por Eric Moquet y Michel Sánchez para *Deep Forest*, un álbum producido por Dan Lacksman para el sello Celine Music y comercializado por 550 Music/Epic, una escisión de Sony Music. La canción fue publicada con el título "Sweet Lullaby" y en ella se distingue la voz de Afunakwa cantando una nana tradicional, pero con un ritmo de música electrónica para bailar. También hay acompañamientos de sintetizador, sonidos de agua grabados y juegos vocales en estilo yodel. En el primer coro, la voz de Afunakwa es solista; en el segundo coro está duplicada y acompañada por un coro, creando un efecto vocal que dice "We are the World". Después, la voz de Afunakwa desaparece y varias voces cantan la canción de cuna⁴⁶.

En las notas del álbum, que recibió un Grammy en 1995, *Deep Forest* se refiere al empleo de "melodías nativas" como "material en bruto, una oportunidad para cruzar y mezclar". Respecto a estas "melodías nativas" en su primera grabación, dijeron:

Deep Forest respeta esta tradición que la humanidad debe apreciar como un tesoro que combina la armonía mundial, una armonía que a menudo se utiliza hoy en día. Es por eso que la creación musical de *Deep Forest* ha recibido el apoyo de la UNESCO y de dos musicólogos, Hugo Zemp y Shima Aron, que recopilaron los documentos originales.⁴⁷

⁴⁵ Steven Feld, "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): <https://doi.org/10.2307/767805>.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

En un primer momento, puede parecer que el uso de la canción tradicional fue algo respaldado tanto por figuras de autoridad en el ámbito de la investigación como por la institución encargada de fomentar la conservación cultural, pero no fue así. Había un entramado de mentiras para justificar el uso de “Rorogwela”, que fue destapado en medio de un debate mediático.

La canción introductoria, también titulada "Deep Forest", comienza con una voz muy profunda y resonante que anuncia⁴⁸:

En algún lugar profundo de la selva están viviendo algunos pequeños hombres y mujeres. Son tu pasado. Tal vez sean tu futuro.

Sin duda, esto es una muestra de la actitud soberbia que tiene la cultura dominante hacia las minorías, considerándolas primitivas, dando a entender una relación fraternal y al mismo tiempo situándolas en escalones evolutivos inferiores. También hay que destacar que hicieron pasar la canción como si proviniese de un pueblo pigmeo, cuando tanto la intérprete como la canción tradicional eran de origen salomonense. Esto también denota la actitud de considerar a todas las culturas minoritarias como “las otras”.

El resultado fue que la grabación atrajo a un gran volumen de audiencia procedente de todo el mundo. Se vendieron aproximadamente cuatro millones de copias, y produjeron varias ediciones y remixes. Algunas canciones, incluyendo "Sweet Lullaby", aparecieron en forma de vídeo y acompañando a anuncios televisivos, para marcas como Neutrogena, Coca-Cola, Porsche, Sony o The Body Shop⁴⁹.

En 1996, Hugo Zemp escribió un artículo en la revista *Yearbook for Traditional Music*, donde habló sobre su presunto respaldo a Deep Forest, y cuestionó duramente la legislación y las circunstancias morales en relación con la implicación de la UNESCO en el álbum. Noriko Aikawa, jefa de Patrimonio Cultural de la UNESCO, se había puesto en contacto con Zemp en 1992 para pedirle permiso para utilizar su material etnográfico. A Zemp le dijeron que Deep Forest quería probar materiales de la UNESCO para un proyecto dedicado al Día de la Tierra. La UNESCO estaba dispuesta a conceder la licencia para que Deep Forest utilizara los materiales siempre que Zemp y los demás investigadores estuvieran de acuerdo, y si los músicos y autores de las grabaciones

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ *Ibidem.*

originales eran acreditados correctamente. Zemp escuchó un extracto de *Deep Forest* por teléfono y se negó a dar su permiso, y sugirió a Aikawa y a la UNESCO apoyar proyectos que beneficiaran de forma directa a las músicas y músicos indígenas. Después, Francis Bebey llamó a Zemp para volver a intentar tener su permiso. Zemp declaró⁵⁰:

Dado que Bebey, un conocido compositor y músico africano (que también escribió un libro sobre música tradicional africana), dio su apoyo personal al asunto, reconsideré mi punto de vista, y por respeto a él, le dije OK por teléfono. Después de todo, pensé, era con un objetivo justificable: preservar y proteger las selvas tropicales en el mundo.

Después del lanzamiento de *Deep Forest*, la discográfica francesa Le Chant du Monde, que había editado los discos de naturaleza etnomusicológica, informó a Zemp de que *Deep Forest* había empleado, sin licencia, material de una grabación africana. Le Chant du Monde denunció el caso, y ganó el juicio, por el que obtuvo una compensación económica por parte de Celine Music. Tras esto, Zemp recibió y escuchó con atención una copia del álbum. Aunque no escuchó grabaciones que él había hecho para la UNESCO en África Occidental, se sorprendió al escuchar "Rorogwela" de Afunakwa en "Sweet Lullaby". Nunca se le había pedido su consentimiento para utilizar ningún material de su grabación en las Islas Salomón. Después de escuchar "Sweet Lullaby" como música de fondo para un anuncio francés de champú, Zemp solicitó reuniones tanto con Francis Bebey como con Noriko Aikawa⁵¹.

Bebey confirmó que había sido contratado por el productor de Celine Music para persuadir a Zemp para que diera su permiso. En la carta de Bebey a Celine Music tras su llamada telefónica, dijo que Zemp había autorizado el uso de cuarenta segundos de audio para el proyecto del Día de la Tierra. Basándose en esta carta y en su reunión, Zemp llegó a la conclusión de que Celine Music había engañado a Bebey para que creyera que la grabación iba a ser utilizada en una publicación sin fines comerciales⁵².

En su reunión con Noriko Aikawa, Zemp revisó los documentos referentes a los permisos para la utilización de los materiales etnográficos. Primero, la carta de Aikawa a Auvidis (la empresa que posee derechos de licencia en nombre de la UNESCO), donde aparecía que Zemp no había dado permiso para que se utilizara su grabación en África Occidental. También revisó la carta de Celine Music a Auvidis pidiendo confirmación de

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem*.

que Zemp había cambiado de opinión. Otra carta que tuvieron en cuenta fue la de Auvidis a Aikawa, pidiendo a la UNESCO que confirmara la autorización y declarara si los derechos debían otorgarse libremente o había que pagar por ellos. Zemp descubrió entonces que Aikawa nunca respondió a la carta de Auvidis, y que Auvidis nunca respondió a la carta de Celine Music: la UNESCO no había autorizado nada, por lo que Celine Music y Deep Forest habían basado el permiso en la carta de Francis Bebey, tratándola como un documento jurídicamente vinculante. En ninguno de los documentos había información acerca de por qué la UNESCO se puso en contacto con Zemp solo para solicitar permiso para emplear las grabaciones en África Occidental y no en las Islas Salomón, que fue donde se grabó la canción de cuna⁵³.

Zemp escribió a Deep Forest en julio de 1996, denunciando que habían tomado decisiones en su nombre y solicitando una compensación a la comunidad Baegu por el uso de "Rorogwela". Respondieron dos meses más tarde, sosteniendo que su proyecto había sido autorizado. Lo que no sabían era que Zemp ya había recibido una carta del director de Auvidis afirmando que nunca se había concedido el permiso. La carta también confirmaba que la abogada de Celine Music había solicitado autorizaciones para el uso de materiales de la UNESCO, incluidos los que Zemp grabó en África Occidental y en las Islas Salomón. No se firmó ningún acuerdo y la abogada de Celine Music fue informada de ello.⁵⁴

Feld cuenta además que Zemp trató de denunciar en la revista *Yearbook for Traditional Music* que estaban mintiendo y que él no apoyaba el proyecto de Deep Forest, pero el editor de la revista no lo permitió, alegando que ni la revista ni el ICTM (desde donde se dirigía la revista) podían permitirse posibles acciones legales por parte de Deep Forest, Celine Music y Sony, o de la UNESCO y Auvidis⁵⁵. Las solicitudes de aclaración de Zemp no recibieron respuesta, que *Deep Forest* utilizó los medios de comunicación para presentarse como personas respetuosas con las culturas minoritarias, posicionándose como víctimas de los puristas que están en contra de las conexiones interculturales.

A raíz de este disco, Feld también comenta otro caso de 1996. Jan Garbarek, un saxofonista noruego, grabó una adaptación acústica e instrumental de "Rorogwela" en su

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

álbum *Visible World*. Garbarek no utilizó la canción tradicional desde su fuente original, sino que había extraído la melodía de la canción de *Deep Forest*. Como *Deep Forest* no citó la fuente de "Sweet Lullaby", Garbarek consideró que la canción se originó en África Central, donde se habían grabado otras canciones del álbum. La adaptación del saxofonista se titula "Pygmy Lullaby" y en la descripción aparece que se trata de "una melodía tradicional africana, arreglada por Jan Garbarek"⁵⁶, y cuenta con una notable reverberación, arpeggios nuevos y cadencias plagales, en la armonía modal de la himnodia, en un estilo *smooth jazz*⁵⁷. Desde la radio NRK, de Noruega, se pusieron en contacto con él para explicarle la situación, y Garbarek acreditó la canción de *Deep Forest* como su fuente afirmando que la música folclórica suponía una inspiración para él, y no una preocupación académica, por lo que no prestaba gran atención a las fuentes.⁵⁸ Trató de acreditar a alguien y desentenderse del problema, y se excusó en la inspiración, dando a entender que este tipo de cuestiones solo interesaban en círculos académicos. Según Feld, la respuesta de Garbarek no abordaba las cuestiones legales y financieras. Por ley, ni Garbarek ni su discográfica (ECM) debían nada a la comunidad Baegu ni a Afunakwa. Esto se debe a que "Rorogwela" fue creada en tradición oral, por lo que se transmite sin forma escrita o anotada. El concepto de tradición oral puede manipularse y significar lo que es propiedad de la comunidad o significar que no pertenece a nadie en particular. En el contexto legal occidental, la tradición oral protege a quienes se apropian de la música tradicional, en lugar de proteger a sus comunidades o a sus autores. La expresión de arreglar una canción (como en "arreglado por Jan Garbarek") acentúa esta diferencia de poder, separando la industria de los autores originales, y aportando un carácter soberbio una vez más al considerar que la música tradicional original ha sido mejorada.⁵⁹

Feld también recuerda cómo tiempo después, con motivo del lanzamiento del álbum *Rites*, la emisora de radio noruega NRK contactó con Feld para hacer preguntas comprometidas a Garbarek, y les sugirió que también contactaran con Zemp. Al comenzar el programa, el presentador comentó que Garbarek había sido criticado por utilizar música indígena en *Visible World*, y que *Deep Forest* y el saxofonista habían ganado una gran cantidad de dinero con esa canción, pero que quien había grabado la pista y la intérprete no habían recibido ningún tipo de compensación económica. Feld denunció que la ley

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

occidental de derechos de autor no es lo suficientemente completa como para incluir equitativamente a las culturas indígenas, creando un nuevo tipo de imperialismo, y que las compañías discográficas y los artistas se atenían a él en lugar de evitarlo⁶⁰. Una hora después de haber hecho la entrevista, Garbarek llamó para que la eliminaran. Zemp cerró el programa preguntando al saxofonista si estaría dispuesto a corregir los créditos en ediciones posteriores, y a destinar parte de las ganancias a la conservación cultural de las Islas Salomón. Tras discutir, el saxofonista comprendió que las críticas no eran hacia él, sino hacia la industria musical. En una carta enviada al organismo de prensa más grande de Noruega, argumentó que no se le podía responsabilizar por un error previo cometido por Deep Forest. Dijo que estaba abierto a corregir el título de la canción, siempre y cuando se le demostrara que era incorrecto. La carta fue publicada y se generó un debate social que cuestionaba la moralidad desde la que se consideraban las culturas indígenas.

Este caso tuvo una gran repercusión mediática, y abrió las puertas a cuestionar el uso, ya no solo de material de investigación, sino de elementos de culturas minoritarias con fines comerciales. Desde la industria musical se vende la pretensión de intercambios culturales, cuando la realidad es que se aprovecha de estas culturas sin consecuencias. Se pretende formar (o más bien aparentar) una unión horizontal y simbiótica, y la consideración hacia las culturas minoritarias se basa en manifestaciones estereotípicas. No se puede pretender una buena comunicación e intercambio cultural si se utilizan las culturas minoritarias como disfraz y como productos que pueden someterse a la comercialización propia de las sociedades capitalistas, donde el reclamo para que se consuma es el exotismo. Además, se crea alrededor de estas culturas un aura de misticismo, considerándolas primitivas. También cabe destacar cómo la figura de etnomusicólogo no tiene respaldo por parte de quienes manejan la industria, y que la complicidad generada con los miembros de las culturas en las que se realiza trabajo de campo no tiene ningún valor para instituciones cuya única preocupación es obtener beneficios económicos.

La legislación sujeta a este caso es la que existía en Estados Unidos, donde las condiciones se articulan basadas en el concepto de *Copyright*. Esto implica tener que pedir permiso al autor original de una composición para poder utilizarla, así como abonar una compensación económica. La música a la que no se le puede atribuir un dueño se

⁶⁰ *Ibidem*.

consideran de dominio público, y cualquiera puede usarla⁶¹. Este tipo de legislación no resulta equitativa con la música tradicional de culturas minoritarias, y no solo por aprovechar la ausencia de autoría en material procedente de la tradición oral, sino también por resumirlo todo al beneficio económico.

Para que una composición tuviera la protección de las leyes de propiedad intelectual en el momento en el que Deep Forest publicó el polémico álbum, debía estar registrada en algún soporte físico, como una partitura o una grabación, a lo que iba asociado el nombre de uno o varios autores, y ser original. Las comunidades indígenas no se encuentran en una posición favorable para hacer uso de estas leyes, y la situación es aún más complicada cuando los países de origen de los indígenas y de quienes se apropian de su música son distintos. La industria encontró múltiples herramientas en la legislación para actuar a su antojo: si consideraba que una canción o melodía no estaba recogida en un medio tangible por proceder de la tradición oral, podía aprovecharse de ello, además de que registrar una canción como propia era una tarea difícil si se pretendía que los derechos los tuviera una comunidad y no una sola persona⁶².

En 1994, se estableció en Estados Unidos una ley que prohibía grabar o difundir grabaciones de actuaciones en vivo sin el consentimiento de los artistas implicados, sea cual fuere la procedencia de las grabaciones. Con esta medida se pretendía proteger la música originaria de las sociedades minoritarias, y afectaba tanto a la industria como a los etnomusicólogos. Se implementó como necesario tener un permiso escrito que autorizara la grabación y distribución, y también afectaba a grabaciones anteriores⁶³. A pesar de esta consideración con las sociedades minoritarias, la medida las obligaba a ajustarse a los esquemas económicos capitalistas y a considerar la música como un objeto inerte, una visión que los indígenas no comparten, ya que consideran la música como mensajera y en ocasiones con ciertas capacidades atribuidas, como la sanación.

También resultaba muy problemática la distinción entre la grabación original, la música que se producía basándose en la misma y los soportes en los que se registraba. Esto suponía que, a no ser que el que grababa dividiera los derechos adquiridos y le otorgara ese poder a la comunidad, las canciones se consideraban de dominio público. Al

⁶¹ Mills, Sherylle. "Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation." *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 57–86. <https://doi.org/10.2307/767807>.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

contar con los derechos sobre las grabaciones, pero catalogar la música de estas como algo de dominio público, el que grababa obtenía beneficio económico de quienes desearan utilizar sus registros, y no tenía la obligación de compensar a los intérpretes originales o a la comunidad donde había grabado⁶⁴. En esta situación, se ven favorecidos tanto el que graba como el que puede acceder a utilizar las grabaciones pagando por sus derechos, pero las culturas minoritarias y los individuos que las forman se encuentran en una situación vulnerable.

Si a pesar de las dificultades, tanto logísticas como culturales, una comunidad indígena lograba registrar música como propia, resultaba muy complicado realizar un seguimiento, y si no eran ellos los autores de la grabación, aún así la música podía ser vendida y utilizada con distintos fines, como el propósito comercial de incluirla en anuncios.

En cuanto a la implicación de entidades dedicadas al archivo, tenían derechos limitados sobre la música que almacenaban: podían mostrar una parte de las grabaciones y cederla, pero no con fines comerciales o con el objetivo de difundir copias. A estas condiciones se les puede aplicar la excepción de usarlas con un fin justificado, como la enseñanza o la investigación⁶⁵. De nuevo, la ley protege a las figuras e instituciones occidentales.

Estas condiciones son las que estaban presentes durante el caso de “Sweet Lullaby”, por lo que se puede entender cómo cada institución, empresa y artista utilizó la ley a su favor, sin que les supusiera consecuencias más allá de la acusación pública.

La autora, Sherylle Mills, explica cómo en 1992, un grupo formado por quince naciones comenzaron a desarrollar políticas para proteger la música indígena, partiendo de la base de considerarla un bien nacional, al igual que una mina o un bosque⁶⁶. Cada país lo hizo a su manera, por lo que la legislación es muy variada. Por ejemplo, en Senegal se tiene en cuenta la música tradicional como un bien que está bajo el dominio de las instituciones gubernamentales, mientras que en Brasil se defiende la idea de que la música pertenece a la comunidad de la que proviene⁶⁷.

⁶⁴ *Ibidem.*

⁶⁵ *Ibidem.*

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem.*

Aunque estas leyes fueron puestas en práctica hace tres décadas, hoy en día sigue sin existir un conjunto de condiciones comunes entre países. Existen múltiples legislaciones, por lo que resulta muy complicado denunciar y los casos de apropiación cultural y que tengan alguna repercusión legal si existe una diferencia de origen entre los autores originales y los que se apropian de la música. Para proteger la propiedad cultural indígena, en algunos países se han elaborado protocolos para poder utilizar sus manifestaciones culturales. Aunque no son legalmente vinculantes, pues son recomendaciones para tratar a los indígenas y sus culturas con respeto, demuestran que la consideración hacia estas comunidades por suerte va cambiando, aunque quedan muchas modificaciones por hacer. Un ejemplo de protocolo es de Australia⁶⁸, donde existe un fuerte activismo indígena, y comprende aspectos como el respeto, el control indígena sobre su cultura, la necesidad de comunicación y de consentimiento para utilizar material musical indígena, explicaciones acerca de los significados que tiene la música para estas comunidades y las leyes a las que se encuentra sujeta⁶⁹. Considero que este tipo de informes, que son de fácil acceso en la red, son beneficiosos para evitar situaciones de apropiación cultural, ya que cada músico, compositor o productor puede conocer las problemáticas, no solamente legales a las que podrían enfrentarse, sino también los dilemas éticos y las ofensas que puede generar.

II.4. Apropiación cultural en la actualidad: perspectiva desde la *Critical Indigenous Theory*

Desde la *Critical Indigenous Theory*, se busca comprender las relaciones de poder consecuencia del colonialismo, presente en los ámbitos político y socioeconómico, por lo que afecta al funcionamiento de todas las estructuras. El objetivo de esta teoría es reivindicar un cambio tanto estructural como de pensamiento hacia las culturas indígenas, siendo sus voces las protagonistas en el discurso. Además de aportar una visión realista acerca de las costumbres, filosofías y, en definitiva, de las identidades. Se da mucha importancia a cambiar el imaginario popular que se ha creado desde occidente hacia estas

⁶⁸ Australia Council for the Arts. Protocols for producing Indigenous Australian music. 2007.

⁶⁹ *Ibidem*.

culturas, y se cuestionan los enfoques discursivos desde los que se habla de las comunidades indígenas, sus miembros y todo el contexto que conforma sus culturas.

En el ámbito musical, el interés por la música indígena surgió primero por parte de los etnomusicólogos, y las primeras grabaciones que se hicieron tenían como objetivo la recopilación y la investigación, como se ha comentado en el apartado anterior. Durante el siglo XX, desde las corrientes nacionalistas se utilizó la música tradicional, tanto indígena como de otras culturas, como recurso para construir conciencia de nación, y reforzar el sentimiento identitario de pertenencia a un lugar y a una comunidad. Con la popularización y la comercialización de la *world music*, durante la segunda mitad del siglo XX, la música indígena se convirtió en un reclamo estereotipado del que hacer un producto para el consumo de la cultura occidental, sometiéndola a las mismas leyes referentes a la industria, pero sin valorar ni acreditar a los autores originales, y desde una moralidad que denota una falsa igualdad en términos de hibridación cultural. A partir de la década de 1990, surgió una tendencia a tratar de crear redes interculturales, y los músicos indígenas comenzaron a ser considerados artistas que representaban la identidad de su comunidad.

La ideología heredada del colonialismo por parte de las sociedades occidentales debe ser deconstruida para establecer un acercamiento y la comprensión intercultural en igualdad de condiciones. Solo a partir de un cambio en el pensamiento es posible modificar las estructuras que perpetúan las desigualdades, pues la globalización no es realmente la mezcla equitativa y simbiótica de las culturas, sino un proceso mediante el que se somete a las minoritarias a las estructuras de la dominante, y utilizándolas para su propio beneficio al ponerlas al servicio de los antojos occidentales. Para revertir esto y llegar a un punto de respeto mutuo, es necesario escuchar a los miembros de las culturas minoritarias: comprender que la moralidad y la filosofía son distintas, y que no es correcto tratar de suprimirlas en favor del sistema colonial y capitalista.

En cuanto a cómo se percibe y experimenta la música, hay una gran diferencia entre la consideración que se tiene desde occidente y la que tienen los indígenas. Mientras que desde occidente la música es vista como un objeto inerte, que se puede tomar y modificar. Se trata de una relación unidireccional, en la que la acción solamente tiene lugar por parte del oyente. En cambio, en las culturas indígenas, la música también se

considera un agente, capaz no solo de comunicar, sino también de actuar como ley, medicina, historia o enseñanza⁷⁰.

Durante los últimos años ha crecido la tendencia a organizar encuentros interculturales en los que se pretende una simbiosis entre comunidades. Aunque la intención sea buena, tanto la organización como la actitud ante la música están directamente afectadas por la perspectiva unidireccional desde occidente hacia la música. Dylan Robinson, un investigador que pertenece a la comunidad *Stó:lo* y especializado en las artes, la música y la defensa de los derechos de las sociedades indígenas⁷¹, publicó un libro en 2020 titulado *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, en el que analizó estas condiciones y las distintas situaciones en las que se suceden estos encuentros, y cómo se relacionan los individuos entre ellos y con la música. Estableció cuatro escenarios en los que hay un encuentro musical entre culturas⁷².

El primero de ellos corresponde a espectáculos y composiciones que llevan la integración como lema, y lejos de suponer una relación horizontal, perpetúan la idea de “otredad”, donde la participación indígena significa una muestra de cómo son “las otras culturas”. De nuevo, se demuestra un carácter egocéntrico por parte de las sociedades occidentales, que consideran a las culturas minoritarias como algo diferente pero que sirve de entretenimiento. El segundo de los escenarios que plantea Robinson consiste en los programas de presentación e intercambio entre naciones, organizados desde la perspectiva occidental de relación unidireccional hacia la música, por lo que no hay un enriquecimiento cultural, sino una ventana desde la que observar algo que está en otra habitación, pero sin dar el paso de entrar en ella y tratarla sin las pretensiones colonialistas. El tercero consiste en la combinación de los dos primeros, por lo que es evidente que no llega a cumplir con los requisitos para ser algo organizado desde la igualdad de condiciones real. Por último, se plantea la situación de las *performances* que no tratan de fomentar la integración, sino que defienden la diferenciación sin pretender una mezcla cultural, y el autor defiende que es el único escenario en el que no hay

⁷⁰ Jiménez Pasalodos, Raquel. "Reseña de Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, de Dylan Robinson". *TRANS-25* (2021). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/hungry-listening.pdf>.

⁷¹ "Dylan Robinson — UBC School of Music". UBC School of Music. Consultado el 16 de junio de 2022. <https://music.ubc.ca/dylan-robinson>.

⁷² Jiménez Pasalodos, Raquel. "Reseña de Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, de Dylan Robinson". *TRANS-25* (2021). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/hungry-listening.pdf>.

diferencias de poder entre las culturas indígenas y la occidental⁷³. Esto se debe a que los miembros de la cultura indígena en cuestión tienen el poder para mostrar lo que son sin la pretensión de crear una comunidad en conjunto con occidente, sin tener que hacerse entender como si fueran un extraño objeto de estudio y/o entretenimiento.

Junto a este análisis, el autor explica que el acercamiento cultural y tratar de llegar a una reconciliación no es suficiente, ni para la cultura indígena en sí ni para sus miembros, que se ven profundamente afectados por la opresión a la que se ven sometidos: no se trata solamente de incompreensión y faltas de respeto que envuelven a la propiedad cultural, sino que las políticas y las instituciones que rigen las sociedades dominantes han tratado de suprimir a los pueblos indígenas, obligándolos a cambiar de lugar de asentamiento, esterilizándolos o asesinandolos, entre otras muchas situaciones de desigualdad. No se trata únicamente de conservar una identidad, sino de proteger a sus portadores hasta llegar a la liberación real de las opresiones coloniales. Tratar de almacenar, transcribir y comprender la música tradicional indígena desde los parámetros occidentales también nace de la herencia colonialista; y no solamente el poder sobre su propia música debería ser devuelto, también el que concierne a otros elementos que les han sido arrebatados, ya sea mediante el fenómeno de la apropiación cultural como del robo de manera directa. Para Robinson, en las sociedades occidentales existe un hambre por acaparar todo lo que sea posible, y eso también implica el trabajo de investigación: no por acercarse a las culturas minoritarias con el objetivo de entender cómo funcionan hay una relación horizontal, y menos aún si se hace desde la filosofía y la metodología occidental.

Para que exista una relación horizontal es necesario un proceso de decolonización, que consista en revertir la perspectiva eurocentrista, para lo que es indispensable tanto que el imaginario general cambie como que desde las instituciones se dé libertad a los indígenas, y no los trate como objetos de estudio por ser lo exótico, en el mejor de los casos⁷⁴. Además, el poder sobre los materiales debe ser devuelto a quienes pertenece esa propiedad cultural, aunque se trate de material de investigación, y que sean esos propietarios los que administren y relaten su historia.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Dylan Robinson, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, 2020).

En lugar de observar y analizar lo que ocurre en las culturas indígenas como si fueran un museo vivo de las costumbres primitivas, es necesario devolverles el espacio que tenían antes de la colonización para llegar a un verdadero estado de concordia, respeto y enriquecimiento cultural.

Tratar de forzar la amalgama cultural bajo el pretexto de la integración solamente resulta beneficioso para paliar la sensación de hambre occidental por consumir y absorber todo lo que encuentra a su alrededor⁷⁵.

En este discurso convergen todas las condiciones contextuales que hacen que la apropiación cultural sea un problema que comprende grandes cuestiones estructurales arraigadas tanto en el imaginario común como en las instituciones occidentales, por lo que alcanzar una situación de equidad va mucho más allá de establecer una legislación o de acreditar a los autores originales. Esto explica por qué reducir esta problemática al concepto de propiedad intelectual generado en occidente no es suficiente para compensar a las comunidades indígenas, pues la música tiene otras significaciones que no se basan en su comercialización.

II.5. Justificar la apropiación cultural con la libertad artística

La contraposición a la apropiación cultural como algo problemático, generalmente es la defensa de la total libertad individual, referida al ámbito artístico. Es cierto que asociar las culturas a identidades, lo que concierne directamente a individuos, y considerarlas como entes permanentes e intocables, denota una visión esencialista en la que es muy complicado establecer qué es propio de una cultura y en qué punto solo puede ser administrado y modificado por sus miembros. La creación de un imaginario identitario es algo presente en casi todas las culturas, pues la idea de compartir costumbres, filosofía e idioma con un grupo de personas nos hace sentir lazos más estrechos, y aporta la sensación de pertenencia a un grupo, ya no solo por resaltar los rasgos distintivos, sino también por definir los límites con lo que no se considera propio.

⁷⁵ *Ibidem.*

La cultura a la que se pertenece depende de los lugares en los que se desarrolla la vida de los individuos. Toda cultura ha sido formada a lo largo del tiempo, por generaciones que repiten los patrones aprendidos de sus antecesores, y por naturaleza es cambiante, pues la vida, al igual que las sociedades, no puede permanecer estática. Durante los años que dura una vida humana tal vez no se aprecien los cambios, de la misma manera que no se aprecia el movimiento de las placas tectónicas, pero ¿qué sentido tiene ser esencialista con algo que constantemente está cambiando? ¿Se ha creado alrededor de la cultura un aura de autenticidad estática?

El argumento de “el arte es libre” puede parecer convincente en un primer momento para la expresión individual, pues el arte es un concepto tan abstracto que no se puede definir ni delimitar, y cualquier cosa puede pasar como arte si así es presentada. Alguien que ha tomado elementos de otras culturas para elaborar su obra puede sentirse libre de hacerlo por el simple hecho de ser un individuo y, al igual que en términos prácticos otro individuo manifiesta esos elementos, ¿por qué no hacer lo mismo si se trata de dos seres humanos capaces de razonar y de llevar a cabo cierta actividad? ¿Por qué el valor identitario, algo que solo existe en el imaginario, está por encima de la capacidad expresiva?

Considero que justificar cualquier cosa en nombre del arte es algo que carece de sentido, pues el arte no es una entidad sobrehumana a la que hay que rendir culto: es una invención en el imaginario humano, pues como seres racionales somos capaces de idear y diseñar, aunque no se haga con fines prácticos. Situar al arte por encima de los individuos, y todo ello por encima de la cultura, forma parte del pensamiento posmoderno, y pasa por alto las condiciones a las que está sometido el arte, que para nada son libres; y no por no poder copiar todo lo que se antoje, sino porque para que una obra sea considerada arte y tratada como tal, se requiere la validación externa, no solo de quien la crea, y esta validación se ve profundamente afectada por los esquemas socioeconómicos capitalistas característicos de la sociedad occidental.

Aunque la cultura también sea en última instancia producto del imaginario de los seres humanos, tiene valor estructural y un gran poder de unión, que permite a cada sociedad funcionar en comunidad, algo innato en la raza humana.

Si realmente todas las culturas estuvieran en igualdad de condiciones y se desarrollaran libremente, no sería problemático el intercambio cultural, pues sería voluntario por ambas partes, pero no funciona de esa manera ideal. Las sociedades oprimidas se ven obligadas a estar al servicio de la dominante, por lo que se ven sometidas a la ontología occidental. Es natural que se trate de defender la propia cultura de que otra la fagocite, ya que el ser humano y las relaciones sociales funcionan basándose en la identidad, desde el significado más individualista del “yo” como identidad hasta considerar la raza humana como algo diferente a los demás seres vivos que habitan este planeta.

Cuando se comete apropiación cultural, el enriquecimiento que se produce es unidireccional, y es el de satisfacer los deseos de las sociedades occidentales. Claro que como individuos independientes podemos crear algo y utilizar referencias, no todo puede ni debe ser íntegramente original, pero antes de hacerlo es necesario preguntarse qué implica tanto social como moralmente, y cómo hacerlo sin que sea una falta de respeto. Además de acreditar a los creadores originales y compartir los beneficios, es evidente que hay que consultarles de manera previa si están de acuerdo en que se utilicen, pues mientras que para occidente se trata de una composición artística, para otras culturas puede suponer algo distinto, que abarca temas tan delicados como la espiritualidad o la metafísica. También es indispensable plantear qué significado tiene la obra nueva, y si mantiene el de la original, y cómo esto afecta a la consideración hacia las culturas minoritarias.

Además, basarlo todo en la libertad individual es un gran indicador de haber asimilado el ideario contemporáneo occidental, pero no es el único ideario existente, y aún así pretende absorber a las sociedades minoritarias mientras las juzga desde su prisma soberbio e insaciable.

Conviene comprender que no somos capaces de comprenderlo todo, y que toda nuestra vida está determinada por el entorno en el que nos desarrollamos. La música forma parte de nuestras vidas, pero en cada sociedad lo hace de una manera, y no tiene nada de malo, no hay por qué someterlo todo al mismo esquema. Para llegar a una situación de igualdad real queda un largo camino por recorrer y, en el ámbito musical, a pesar de la creciente preocupación por este tema, las leyes que rigen el intento de justicia y de condiciones beneficiosas para todos siguen estando elaboradas desde la perspectiva

occidental, por y para el disfrute de sus miembros, sometiendo todas las músicas a una posición de objeto de consumo.

III. TRES CASOS DE ESTUDIO RECIENTES DE DENUNCIAS DE APROPIACIÓN CULTURAL DE MATERIALES MUSICALES INDÍGENAS

III.1. Partita for 8 voices – Roomful of Teeth

En 2019, surgió una polémica en la que se vio envuelto el grupo de música vocal Roomful of Teeth, cuando la cantante inuk Tanya Tagaq denunció que uno de los movimientos que forman “Partita for 8 voices” está basado en “The Love Song”, una canción tradicional de los Inuit.



Ilustración 4: Roomful of Teeth. Fuente: <https://mkiartists.com/artists/roomful-of-teeth>

Roomful of Teeth fue fundado en 2009 por el director artístico Brad Wells en el Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts (MASS MoCA), en North Adams⁷⁶. Este proyecto pretende explorar las capacidades de la voz humana y extraer su potencial

⁷⁶ "Roomful of Teeth". ROOMFUL of TEETH. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.roomfulofteeth.org/roomful>.

expresivo. Experimentan con técnicas y estilos vocales de distintas culturas, como el yodel de los territorios alpinos, el canto indostánico, el pansori, un género musical originario de Corea o, como se estudia en este caso, el katajjaq o canto de garganta Inuit⁷⁷. El grupo está formado por Eliza Bagg, Cameron Beauchamp, Steven Bradshaw, Dashon Burton, Mingjia Chen, Martha Cluver, Estelí Gomez, Avery Griffin, Virginia Warnken Kelsey, Jodie Landau, Abigail Lennox, Thomas McCargar, Thann Scoggin, Caroline Shaw y John Taylor Ward⁷⁸. Entre los premios que han recibido, destacan el Grammy a la Mejor Interpretación de Grupo Pequeño (en música de cámara), por el álbum *Roomful of Teeth*, publicado en 2012, y el Premio Pulitzer de Música que fue otorgado a la intérprete y compositora Caroline Shaw en 2013 por *Partita for 8 voices*, con lo que ganó diez mil dólares⁷⁹.

Durante la interpretación tradicional de “The Love Song”, dos mujeres se sitúan enfrentadas y se agarran por los hombros mutuamente y llevan a cabo un juego llamado *katajjaq*, en el que pierde la primera que se ría o pierda el aliento. Es lo que se conoce como canto de garganta, y es una de las músicas más representativas de la tradición del pueblo Inuit. Que el *katajjaq* haya sido interpretado por mujeres se debe a que, en temporadas de caza y pesca, los hombres pasaban meses fuera del hogar en busca de suministros, y ellas permanecían juntas en los

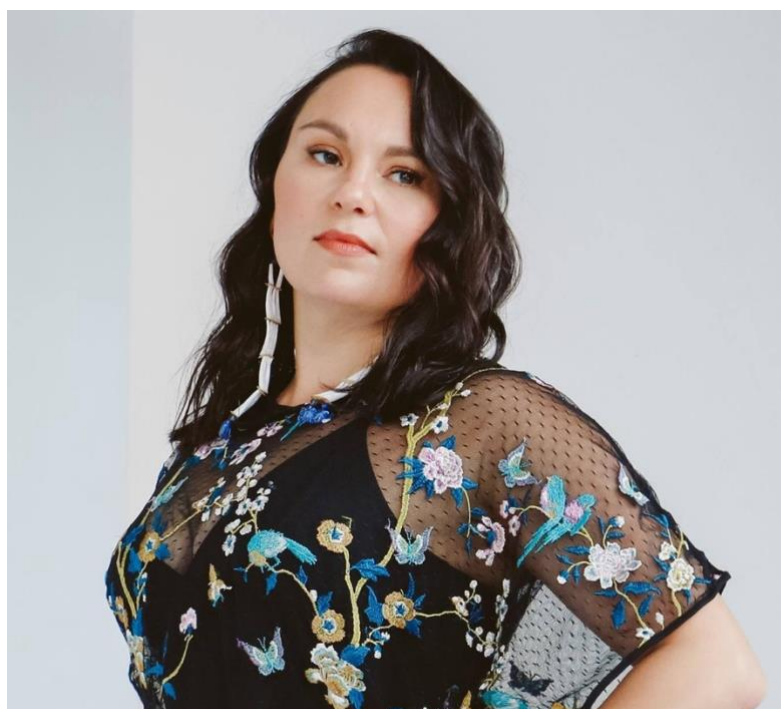


Ilustración 5: Tanya Tagaq. Fuente: <https://es-es.facebook.com/tanyatagaq>

⁷⁷ Mitchell, Zoe. "'Roomful Of Teeth' On Experimenting With The Human Voice, Refocusing Their Mission". Radio Boston, s. f. Consultado el 1 de julio de 2022.

<https://www.wbur.org/radioboston/2019/10/31/roomful-of-teeth-brad-wells>.

⁷⁸ Roomful of Teeth". ROOMFUL of TEETH. Consultado el 1 de julio de 2022.

<https://www.roomfulofteeth.org/roomful>.

⁷⁹ "Partita for 8 voices, by Caroline Shaw (New Amsterdam Records)". The Pulitzer Prizes. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.pulitzer.org/winners/caroline-shaw>.

asentamientos⁸⁰. Fue prohibido a principios del siglo XX por las instituciones cristianas, que lo consideraban demoniaco.

Tanya Tagaq es una artista inuk multidisciplinar originaria de Ikaluktutiak (Cambridge Bay, Nunavut, Canadá) que nació en 1975. Es escritora, compositora y cantante, y en su arte incorpora elementos de la cultura Inuit. En sus composiciones musicales, fusiona el canto de garganta con distintos ritmos, música electrónica y poesía. Tanya Tagaq comenzó a desarrollar el canto katajjaq cuando estaba en la universidad: su madre, que también forma parte del pueblo Inuit, le enseñó la técnica vocal, y ha basado su carrera musical en esta tradición⁸¹. En 2004, colaboró con Björk en su álbum *Medúlla*, y en 2005 publicó su propio álbum, *Sinaa*, en el que muestra su destreza para el canto de garganta. En 2014 publicó *Animism*, álbum con el que su carrera tomó un rumbo más reivindicativo, con mensajes ecologistas y feministas, y abogando por la memoria y representación de los Inuit. Por este álbum recibió el Premio de Música Polaris en 2014 y el premio Juno al Álbum Aborigen del Año en 2015. En la actuación del Premio Polaris, mostró en el fondo del escenario el nombre de 1200 mujeres Inuit asesinadas o desaparecidas. Este acto reivindicativo está relacionado con los abusos y el intento por parte de las instituciones canadienses de destruir las culturas indígenas. Una de las situaciones más conocidas y por la que las comunidades indígenas siguen luchando es el genocidio de niños que tuvo lugar desde finales del siglo XIX hasta finales del XX⁸². Cerca de 150000 niños fueron separados de sus padres y llevados a centros denominados escuelas residenciales, con el pretexto de educarlos para que no aprendieran las costumbres indígenas de sus familias, a quienes el gobierno consideró salvajes. En estos centros, regidos por la Iglesia, los niños fueron abusados física y sexualmente, y muchos de ellos asesinados. En 2021, la solución que ofreció el gobierno⁸³ fue una compensación económica a los supervivientes como si el dinero fuera a reparar algo, lo que generó mucha controversia.

⁸⁰ "Inuit Throat Singing, a tradition that was once almost wiped out". Imgur. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://imgur.com/gallery/EX24CL4>.

⁸¹ "Tanya Tagaq | The Canadian Encyclopedia". Home | The Canadian Encyclopedia. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/tanya-tagag>.

⁸² Fraga, Kaleena. "Canada Forced Indigenous Kids Into Residential Schools For Over A Century — And Some Never Came Home". *All That's Interesting*, 11 de octubre de 2021. <https://allthatsinteresting.com/residential-schools-in-canada>.

⁸³ "Canada Arrives at Controversial Reparations Agreement". Homepage | Cultural Survival. Consultado el 6 de julio de 2022. <https://www.culturalsurvival.org/news/canada-arrives-controversial-reparations-agreement>.

La artista inuk publicó el 16 de octubre de 2019 varios tweets⁸⁴ en los que mencionaba a Roomful of Teeth y a los Premios Pulitzer, y acusaba a la agrupación vocal de apropiación cultural por “Partita for 8 voices”, especialmente por el tercer movimiento, titulado “Courante”, basado en la canción tradicional “The Love Song”. También comentó que empleaban técnicas y estilos de culturas “exóticas”, con cierto sentido de “otredad” y sin dar reconocimiento a los compositores. Dijo que la cultura dominante funciona como una mente colmena basada en el colonialismo, y que está acostumbrada a quitarles todo a esas culturas “exóticas”: sus tierras, sus cuerpos, sus niños, sus vidas, su sangre y sus canciones. Señaló que cuando reclaman lo que es suyo, como The Love Song, la gente se enfada como si se tratara de un niño al que quitan un juguete, y escribió: “No somos propiedad pública”. También expuso que es problemático reducir sus canciones y cultura a “técnicas vocales”, y se quejó de que Roomfull of Teeth borrara los comentarios que había escrito en una de sus publicaciones de Instagram cuando intentó denunciar este caso, como tratando de silenciarla.



Ilustración 6: Parte de la conversación entre Tanya Tagaq y Caroline Shaw. Fuente: <https://twitter.com/tagaq/status/1184484467274080256>

⁸⁴ tanya tagaq (@tagaq). "This is appropriation. The third movement (at about 12 min) is entirely based on Inuit throat singing. Specifically the Love Song. No Inuit are named as..." Twitter, 16 de octubre de 2019. <https://twitter.com/tagaq/status/1184484467274080256>.

Brad Wells, desde cuenta de Roomful of Teeth, y Caroline Shaw respondieron⁸⁵ pidiendo disculpas y se mostraron abiertos a hablar con ella, pero no hubo una respuesta por parte de los responsables de los Premios Pulitzer. Shaw agradeció a Tanya Tagaq por exponer esta problemática, y comentó que ella debería haber asumido esa responsabilidad desde su posición de persona blanca. También dijo que sentía no haber comunicado con claridad la historia de “The Love Song”, y que debería haberlo hecho. Wells respondió a las reclamaciones de Tagaq para mantener con él una conversación pública después de que sus comentarios fueran eliminados, y expresó sus disculpas por haber borrado los comentarios.

Dos semanas después de que Tagaq denunciara el caso en sus redes, Brad Wells y Caroline Shaw elaboraron y publicaron un comunicado⁸⁶ en el que expresaban sus disculpas y preocupaciones. Contaron que habían recibido comentarios de varios artistas Inuit, y que consideraban que la responsabilidad de señalar y cambiar este tipo de problemáticas no debería residir únicamente en la comunidad Inuit. Expresaron que habían entendido que su música había ofendido a otros artistas, algunos de ellos portadores e intérpretes del *katajjaq*. Señalaron que habían cometido un error al no acreditar y compensar de manera adecuada a sus profesores: la técnica para cantar *katajjaq* se la enseñaron Evie Mark y Akinisie Sivurapik, cantantes nunavik a los que invitaron de forma remunerada en 2010 a la residencia en la que se encontraba el grupo durante el verano, en el Museo de Arte Contemporáneo de Massachusetts. Participaron en una actividad performática en la que Mark y Sivurapik fueron considerados profesores de técnica vocal. También admitieron haber cometido errores al utilizar una canción Inuit sin la acreditación necesaria, y que la interpretación de *katajjaq* resultaba ofensiva para la cultura indígena debido a que no pertenecían a ella.

Comentaron que desde el comienzo de su carrera como agrupación vocal había estudiado con cantantes y profesores expertos una amplia gama de estilos de canto con los que no tenían experiencia previa, y que algunos estaban fuertemente arraigados a sus

⁸⁵ Caroline Shaw (@caroshawmusic). "1/12 i apologize for my delay in responding to this thread and bringing these issues to light. i'm in conversation with our @roomfulofteeth teachers and i want..." Twitter, 17 de octubre de 2019. <https://twitter.com/caroshawmusic/status/1184952944938012672>. roomful of teeth (@roomfulofteeth). "@tagaq @caroshawmusic This is Brad. I first want to apologize to @tagaq, @laakkaluk and others for both the slow response on this thread and for the removal of..." Twitter, 17 de octubre de 2019. <https://twitter.com/roomfulofteeth/status/1184950069231017986>.

⁸⁶ Wells, Brad. "Public Statement". Scribd. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://es.scribd.com/document/431605620/Public-Statement>.

culturas correspondientes, como el canto tuvano, o el p'ansori coreano. Expresaron que su intención no era convertirse en expertos en ninguno de esos estilos, sino que su interés radicaba en modular la voz de diferentes formas, para aumentar las posibilidades sonoras de su repertorio.

Tras decir que habían utilizado y entendido los patrones del *katajjaq*, expresaron que también habían comprendido el origen de las técnicas y las implicaciones de las mismas en la cultura Inuit. Después comentaron que no era su intención ofender, que querían crear algo nuevo a partir de su música y que habían entendido que ellos mismos no podían actuar como árbitros para poder hacerlo.

Asimismo, dieron reconocimiento a sus profesores, y que aprovechaban la oportunidad para apoyar y dar a conocer a artistas de *katajjaq*, especialmente con los que trabajaban tanto de forma conjunta y económica. Se comprometieron a informar y reconocer a las culturas tradicionales al comienzo de cada concierto, y a buscar alternativas para interpretar el repertorio. Finalmente, enfatizaron en la idea de que estas cuestiones no eran responsabilidad solamente de los artistas indígenas, a los que con frecuencia se les asigna la tarea educativa para mostrar sus historias y sus prácticas culturales. Consideraron importante conversar acerca de los problemas de utilización y licencia de manifestaciones artísticas, reconocimiento mutuo, con expectativas de crecer y arriesgar, y llegar a una reconciliación. También se comprometieron a apoyar el trabajo indígena. Añadieron que Roomful of Teeth celebra la música vocal y su gran capacidad de expresar emociones. Para terminar, agradecieron a quienes les habían llamado la atención, especialmente a Tanya Tagaq

Tagaq respondió al comunicado diciendo que lo que decían no era suficiente⁸⁷, porque el tercer movimiento de Partirá for 8 Voices estaba basado en una canción tradicional, y que los Inuit que le habían enseñado esa canción eran los compositores de esa parte de la pieza. Señaló la existencia de la Propiedad Intelectual, y que las canciones indígenas no deben ser reducidas a técnicas vocales. Además, comentó que la agrupación vocal no había detallado cómo iba a compensar a quienes les habían enseñado el *katajjaq*,

⁸⁷ "Not enough, says Inuit reaction to American choir's statement on throat-singing use". A date with Siku girl. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://jgeorgeblog.com/2019/10/24/not-enough-says-inuit-reaction-to-american-choirs-statement-on-throat-singing-use/>.

y criticó que se ofrecieran a dar un discurso antes de cada concierto, como si fueran a anunciar que cometen apropiación cultural o a dar una clase de antropología.

Considero que en este caso, hay una situación explícita de apropiación cultural, pues es sencillo comprender que una canción en concreto ha sido utilizada para elaborar una nueva composición. También es destacable que la agrupación vocal basa su repertorio en músicas tradicionales de culturas minoritarias, utilizando el sentido de exotismo como reclamo para el público, además de que el proyecto surgió en un ambiente academicista que considera las manifestaciones artísticas desde la perspectiva occidental, reduciendo su uso a contar con derechos legales para ello, y asumiendo que el material indígena en una nueva composición supone avance y crecimiento. Todo ello está rodeado del ideal de igualdad al que se refieren como reconciliación, y se muestran defensores del activismo indígena, situándose como piezas necesarias para evitar este tipo de problemáticas, y pagando el uso de la música con publicidad y con hablar de su cultura.

III.2. ISKO - Cikwes

El segundo caso reciente que se estudia en este Trabajo de Fin de Grado es el del álbum *ISKO*, de la cantante Cikwes, que tuvo lugar en Canadá en el año 2019. Está relacionado con el anterior, pues el elemento sobre el que ocurre la apropiación es también el *katajjaq*, por lo que se ve implicado el pueblo Inuit. Sin embargo, este caso resulta de una naturaleza particular y que no he encontrado repetida en ninguna situación de las anteriormente estudiadas, y es que la acusación es por parte de un grupo indígena, los Inuit, hacia una cantante originaria de otra comunidad indígena, los Cree.

Cikwes⁸⁸, cuyo nombre es Connie LeGrande, es una cantante y compositora de origen Nehiyaw. Su formación musical comenzó en Woodland Cree, y en su página web oficial, se presenta como una artista que se mueve por distintos géneros musicales, como el jazz, el soul, el R&B y el reggae, en su lengua materna y en inglés. Su álbum *ISKO* fue publicado en 2018 (*ISKO* significa “mujer” en lengua cree), y lo define como un proyecto dedicado al poder femenino indígena. También comenta que su estilo *katajjaq* es una celebración a la Matriarca, un ente poderoso y sexual, a la que se refiere como Nehiyaw Soul.



Ilustración 7: Cikwes. Fuente: <https://cikwes.com/>

La polémica surgió a raíz de que Cikwes fuera nominada por el álbum *ISKO* en los Indigenous Music Awards⁸⁹, unos premios que se celebran de manera anual en Winnipeg, la capital de la provincia de Manitoba, en Canadá. Un grupo de artistas Inuit, entre ellos Tanya Tagaq, el dúo Piqsiq, Kelly Fraser, y Alika Komangapik, rechazaron la invitación a participar en ellos porque Cikwes había sido nominada en la categoría de “Mejor Álbum Folk”. El motivo fue que, en *ISKO*, se utiliza el *katajjaq*, y a los artistas Inuit les resultó ofensivo que alguien que no pertenecía a su pueblo lo empleara en su obra. Según Kelly Fraser, habían tratado de hablar y llegar a un punto en común, pero no dio resultado.

⁸⁸ "Cikwes - About". Cikwes. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://cikwes.com/about>.

⁸⁹ "Artists Boycott Indigenous Music Awards Over Cultural Appropriation". Inuit Art Foundation. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/artists-boycott-indigenous-music-awards-over-cultural-appropriation>.

Lisa Meeches, de origen Anishinaabe, es la organizadora del festival, y también del “Manito Ahbee Festival”, dijo⁹⁰ que no creía que la apropiación cultural fuera posible entre miembros de la “comunidad indígena”, alegando que el “Creador y el espíritu” no entendían este tipo de discursos. En una entrevista telefónica concedida a la radio CBC para el programa *Up To Speed*, la organizadora expresó que aplaudía al grupo de artistas que habían boicoteado el festival por tener la fuerza de mantenerse en su posición, y cuestionó la manera en la que se usaban las redes sociales para denunciar la apropiación cultural. Defendió a Cikwes alegando que las canciones de *katajjaq* se las había enseñado una familia Inuit, y que creía que había aprendido correctamente. Se mantuvo la nominación de Cikwe en el festival, Meeches dijo que siempre habían sido inclusivos, siendo uno de los objetivos del festival, y calificó de decepcionante que el grupo de artistas Inuit, que se denominaron como el Colectivo Arnaquasaaq, estuviera utilizando sus redes sociales para hacer el boicot, cuando desde la organización siempre habían estado atentos a sus necesidades. También resulta destacable que la organización del festival comentó que habían recibido las enseñanzas como regalos por parte del “Creador”, y que estos deberían ser honrados, que no poseían lo que se les había regalado, pero que era su responsabilidad compartirlo.

También se señaló a Lisa Meeches por no contar con representación Inuit en la organización del Manito Ahbee Festival. Ella declaró que había contactado con la Asociación Inuit de Manitoba para que alguien se uniera al equipo, pero que no había recibido respuesta. Rachel Dutton, quien dirige la asociación, dijo que no era verdad, que no había contactado con ellos. Meeches comentó que, a pesar de que había mucha gente ofendida en esta situación, siempre habían tratado de que la gente no indígena participara de forma activa en estos actos, aprendiendo y descubriendo la cultura indígena a modo de reconciliación. Concluyó diciendo que lo que estaba ocurriendo suponía un retroceso.

Desde la organización de los Indigenous Music Awards, se comunicó que añadirían algún artista inuk, pero que no iban a suprimir a Cikwes de su nominación y participación en los premios. En una publicación de Facebook que eliminaron a las pocas horas, expresaron que se sentían dolidos porque había individuos que trataban de

⁹⁰ Monkman, Lenard. "Cultural appropriation argument 'brings us back a few steps,' says Indigenous Music Awards head | CBC News". CBC, 4 de abril de 2019.
<https://www.cbc.ca/news/indigenous/indigenous-music-awards-appropriation-meeches-1.5083851>.

dividirlos, y que ellos siempre darían voz a aquellos que recibían acoso y un trato degradante.

Cikwes no se pronunció al respecto. Al buscar comentarios referentes al *katajjaq* en sus redes, encontré que en una publicación de 2015 en su página de Facebook estaba fascinada por esta práctica Inuit, y que iba a aprender la técnica basándose en la música de Tanya Tagaq.

La explicación de Lisa Meeches recibió diversas respuestas. Tiffany Ayalik, que forma parte del dúo PIQSIQ, expresó que estaba de acuerdo con la colaboración y compartir canciones tradicionales con otras comunidades indígenas, pero que su perspectiva acerca de la apropiación cultural resultaba problemática, pues había considerado a “los indígenas” como un grupo único y homogéneo, y que en la cultura Inuit no existía una entidad única y todopoderosa considerada como el “creador”. Ayalik, refiriéndose a Cikwes⁹¹, dijo que no era correcto que utilizara algo que no era suyo y que a partir de ello hiciera un álbum, con el que iba a obtener



Ilustración 8: Piqsiq. Fuente: <https://piqsiq.com/>

beneficios económicos, y aprovechándose del espacio dedicado en festivales a artistas Inuit. También se quejó de que su cultura no contaba con toda la representación que le corresponde en la industria musical, y comentó que si había alguien interesado en incluir *katajjaq* como parte de una colaboración, que contactarían con artistas Inuit. Algo parecido publicó Tanya Tagaq en Twitter, declarando que, si querían escuchar *katajjaq*, contarán con artistas Inuit, que esos sonidos provenían de las tierras del norte y habían sido cantados durante miles de años.

Otra artista inuk, llamada Alika Komangapik y que participó en el boicot al festival, declaró⁹² para las noticias de APTN (patrocinador de los premios) que le gustaría

⁹¹ *Ibidem*

⁹² Discroll, Kent. "I'd like them to apologize': Young Iqaluit throat singer calls IMA nomination cultural appropriation - APTN News". APTN News. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.aptnnews.ca/national-news/id-like-them-to-apologize-young-igaluit-throat-singer-says-calls-ima-nomination-cultural-appropriation/>.

definir una disculpa por haber cometido apropiación cubriéndola. Además, comentó que en su propia obra trataba de ser cuidadosa y no pasar los límites entre comunidades Inuit, y que tampoco utilizaba elementos occidentales ni de otras comunidades indígenas.

Daniel Heath Justice, un profesor Cherokee de la universidad British Columbia, y experto en *Cultural Indigenous Studies*, declaró⁹³ que en la práctica artística no podía hablarse únicamente de la expresión individual, y que era importante considerar la continuidad del abuso sistémico y prolongado al que las comunidades indígenas se ven sometidas, algo que incluye el arte. Dijo que el respeto por diferentes tradiciones no debería ser un impedimento para los intercambios culturales, pues es así como las culturas permanecen vivas, pero que hay una gran diferencia entre compartir y robar.

Este caso es diferente a los demás estudiados en este trabajo, pero demuestra la importancia de desarrollar un discurso en el que se tengan en cuenta los rasgos propios de las culturas y comunidades indígenas, y no reducir la problemática a “indígenas contra Occidente”, una visión muy afectada por las ideas eurocentristas e imperialistas, donde “la otredad” se lee de manera homogénea. La sensibilidad necesaria para abordar este tema va más allá de establecer quiénes obran bien y quiénes lo hacen mal, pues requiere comprender la importancia de considerar a cada cultura como algo completo en sí mismo, y que con el activismo se pretende recuperar espacios y poder de decisión, además de alcanzar un punto en el que poder desarrollarse sin ser sometidos a los deseos que nacen de otros idearios. Resulta problemático aludir a una entidad superior para justificar actos, pues la responsabilidad real es de alguien, y queda eludida al hacer que en última instancia recaiga en algo que no puede responder. También es criticable el hecho de haber mentido acerca de la oferta de formar parte de la organización, y resulta en una excusa para no asumir su responsabilidad. La ausencia de respuesta de Cikwes también es algo destacable.

La apropiación cultural, aunque haya ocurrido entre miembros de culturas minoritarias, sigue existiendo al utilizar elementos culturales ajenos en la propia obra en un contexto de reconocimiento occidental y que supone beneficios económicos. Además, la artista hace referencia al *katajjaq* en su álbum con un carácter de misticismo, siendo de

⁹³ Discroll, Kent. "I'd like them to apologize': Young Iqaluit throat singer calls IMA nomination cultural appropriation - APTN News". APTN News. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.aptnnews.ca/national-news/id-like-them-to-apologize-young-igaluit-throat-singer-says-calls-ima-nomination-cultural-appropriation/>.

nuevo la idea de otredad el reclamo para su consumo, además de carácter feminista y revolucionario.

Finalmente, es además cuestionable que alguien que no cree en la apropiación cultural organice grandes eventos dedicados a culturas indígenas, y que la organización se sitúe como víctima y defensora de los que viven injusticias da la impresión de que pretende quedar bien con todo el mundo y no arriesgar la imagen de sus proyectos.

III.3. Simon Says – NCT 127

El tercer y último caso de este capítulo ocurrió en 2018 cuando un grupo de K-pop llamado NCT 127, proveniente de Corea, utilizó un rezo tradicional de los maoríes, situados en Nueva Zelanda.



Ilustración 9: NCT 127. Fuente: https://los40.com/los40/2018/12/14/musica/1544791271_300255.html

Se generó un debate mediático y en las redes sociales cuando la canción “Simon Says” fue publicada, debido a que la canción comienza⁹⁴ con un *sample* de tres segundos

⁹⁴ "NCT 127 accused of cultural appropriation after sampling Maori haka". V LIVE. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://m.vlive.tv/post/1-9147110>.

creado a partir de la grabación de un rezo karakia⁹⁵. Este tipo de oración es un discurso ritual que tradicionalmente se interpreta en ocasiones especiales, como celebraciones o rituales, y en situaciones formales como gesto de cortesía. También es frecuente que aparezca en la manifestación cultural maorí más conocida, el *haka*. A las oraciones *karakia* se les atribuyen poderes de protección y guía, ya que se considera que invocan espíritus⁹⁶. En concreto, la grabación *sampleada* fue extraída de un vídeo de YouTube de una boda. Es muy interesante además señalar que sí que habían pedido permiso a los intérpretes y a la pareja que se casó para hacer uso de los materiales.

Una artista multidisciplinar y activista llamada Karlite Rangihau ⁹⁷, con ascendencia Tūhoe y Te Arawa, declaró⁹⁸ que el canto es muy poderoso y, si no transporta el espíritu, está siendo utilizada de forma inapropiada. También dijo que, aunque es un



Ilustración 10: Karlite Rangihau. Fuente: <https://www.youtube.com/user/mistmaiden38>

canto optimista y que representa la masculinidad, ella no utilizaría tradiciones coreanas

⁹⁵ "NCT 127 accused of cultural appropriation after sampling Maori haka". The Jakarta Post. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.thejakartapost.com/life/2018/12/01/nct-127-accused-of-cultural-appropriation-after-sampling-maori-haka.html>.

⁹⁶ "karakia - Te Aka Māori Dictionary". karakia - Te Aka Māori Dictionary. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://maoridictionary.co.nz/search?&keywords=karakia>.

⁹⁷ "Kararaina Rangihau". Big Screen Symposium. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://bigcreensymposium.com/teams/kararaina-rangihau/>.

⁹⁸ "Haka in K-Pop music video 'offensive', says Māori lecturer". Stuff. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.stuff.co.nz/entertainment/108899046/haka-in-kpop-music-video-offensive-says-maori-lecturer>.

en su obra artística. Comentó que, si ellos (NCT 127) fueran a Nueva Zelanda o en el videoclip apareciera un maorí ejecutando el haka, le resultaría algo positivo. Comentó que la tecnología hacía que los maoríes no podían evitar que su cultura fuera expuesta al mundo y accesible, y que se ha llegado a un punto en la evolución cultural en el que la cultura no puede estar restringida a la tradición. Además resaltó⁹⁹ que era una lección para todos los neozelandeses, no solo para los maoríes, y ánimo a apreciar y reclamar la cultura indígena de Nueva Zelanda.

En respuesta, la productora coreana SM Entertainment, que gestiona el grupo, envió un correo electrónico a Rangihau pidiendo disculpas, diciendo que no pretendían ofender al pueblo maorí o a cualquiera por haber utilizado un *sample* en la canción. Declararon que eran conscientes del poder de las palabras de la canción tradicional, y que pensaron que su significado se adecuaba al significado de la letra de su canción.

Si bien se puede pensar que la manera de actuar por parte de NCT 127 fue relativamente cuidadosa y de respeto, al solicitar permiso a los autores del vídeo, el uso de elementos tradicionales de culturas minoritarias como recurso artístico en obras sometidas a la mercantilización capitalista occidental es problemático y atenta contra las creencias, la propiedad cultural y la identidad indígena maorí. También hubo una actitud más permisiva por parte de quien denunció el caso, pues Rangihau no negaba la posibilidad de colaboraciones, y afirmó que no tendría problema con la canción si ellos fueran a Nueva Zelanda o incluyeran representación maorí en el videoclip. En este sentido, un miembro maorí se habría beneficiado económicamente del éxito de la canción, algo positivo en el contexto capitalista global y que al menos resarce parte de la propiedad intelectual usurpada. Creo por tanto que en este caso el discurso activista es mucho más ligero, y asume la globalización como algo ya inevitable, pero aun así con una actitud que incita a apreciar la cultura indígena y reclamar lo que es propio.

A pesar de estos antecedentes, en 2020, NCT 127 fueron acusados de nuevo de apropiación cultural por elaborar una estética estereotípica de la tradición islámica en una actuación para el programa *Inkigayo*. También hubo una *performance* basada en un texto religioso, y acompañaron el espectáculo de imágenes del santuario *Imam Husayn*, donde

⁹⁹ *Ibidem*.

se dice que está enterrado el nieto de Mahoma. Este caso no tuvo tanta repercusión como los anteriores.

IV. CONCLUSIONES

De este Trabajo de Fin de Grado puede entenderse que la apropiación cultural es una cuestión conformada por un amplio abanico de conceptos, ideas, conflictos, historias e influencias, arraigadas en el sistema y sus estructuras. Es un fenómeno que ha sido impulsado por la globalización y la posibilidad de acceder a una gran cantidad de manifestaciones culturales, con multitud de herramientas para crear versiones modificadas de una misma cosa, y/o mezclar varias.

El hecho de poder compartir algo y que llegue a numerosas personas en lugares nace de la separación entre la fuente original de, en este caso, el sonido, y el soporte en el que se registra. Esto afecta tanto a productos que tienen un fin comercial y consideran ese hecho como objetivo y herramienta al mismo tiempo, como a elementos registrados con otros fines, como archivísticos o educativos. En cuanto a la música indígena, el afán por registrarla, estudiarla, venderla y consumirla tiene su origen en las estructuras e ideas occidentales profundamente afectadas por el imperialismo. En el contexto de la globalización, hay un imperialismo contemporáneo ejercicio por parte de las sociedades occidentales, que tratan de imponer sus estructuras a todas las sociedades.

La apropiación cultural es una problemática compleja también porque requiere establecer límites culturales, y las ofensas generadas no se producen ni se comprenden de manera homogénea. En la música, podría decirse que se trata del uso de elementos y formas tradicionalmente arraigadas a una cultura, por parte de otra, generalmente la dominante. Reducir la música a parámetros formales también es una práctica que proviene del academicismo, por lo que para entender la ofensa generada es necesario comprender aspectos culturales e históricos que no pueden medirse, y acercarse a culturas ajenas de manera horizontal. También es complicado delimitar la cultura en cuando a si los individuos que la conforman comparten el mismo ideario y forma de vida. Llevado al punto más individualista, es difícil además establecer barreras en cuanto a la libertad creativa y de acción en general. Para que las acciones individuales sean comunes en una sociedad y definirse y funcionar como un bloque, se establecen códigos y normas, aunque también se ven retroalimentadas por los esquemas culturales.

Las normas que se refieren al uso de música no son comunes entre países. Para poder ser efectivas, delimitan la acción individual, pues la responsabilidad sí puede caer en un individuo, pero no en una cultura en términos generales. El motivo por el que desde las condiciones legislativas se castiga a un individuo por utilizar elementos ajenos en su obra es la copia. Tiene sentido porque es sencillo comprobar si algo es exactamente igual a otra cosa, y porque el sentido de propiedad recae en personas concretas. Establecer la pertenencia de formas, prácticas o estilos en una cultura abarca conceptos demasiado amplios como para ser delimitados. En cuanto a la música indígena, no existe una ley que la proteja como tal, y en los países donde hay un fuerte activismo indígena, se han creado en los últimos años protocolos para que el músico, intérprete, artista o productor se acerque con respeto a la música tradicional de culturas minoritarias, ofreciendo la información que permite comprender por qué algo puede ser una cuestión sensible y qué hacer para evitar ofensas. La ofensa también es algo que se experimenta de forma subjetiva, y considero que es prácticamente imposible alcanzar un punto en el que no ocurra, aunque se modifiquen las estructuras socioculturales.

La cultura no es algo estático, y tampoco es algo tan homogéneo como puede llegar a ser considerada, como un ente único que rige el comportamiento de los individuos que forman parte de ella. Aunque la mezcla y el cambio cultural sean fenómenos que ocurren de forma continua, es problemático tratar de imponer los esquemas con los que funciona una cultura a otras. El sentido de identidad es algo que se da de forma generalizada en toda la población, y uno de los elementos que conforman esa autopercepción de quién es cada uno, es el sentimiento de pertenencia a un grupo, por el hecho de ser seres sociales que necesitamos de la colaboración para la supervivencia. La ofensa que genera la apropiación cultural está muy relacionada con la identidad asociada a una cultura, al igual que tomar elementos considerados exóticos para llamar la atención sobre una obra, pues el reclamo es la diferencia y el sentido de otredad.

De los casos estudiados en este trabajo puede entenderse que la apropiación cultural sucede de muy diversas maneras, aunque todas desde la misma base estructural. La preocupación y el interés acerca de este tema ha aumentado en los últimos años, lo que también permite conocer más casos por el hecho de que son señalados. La denuncia pública es el único mecanismo útil para dar a conocer, reivindicar y cambiar situaciones, pues tiene más fuerza la presión social que las leyes de propiedad intelectual. Para llegar a un entendimiento real, es necesario un cambio en la conciencia y el ideario común, que

permita respetar el sentido identitario sin que se produzcan abusos entre individuos o grupos sociales.

Personalmente, no considero ni que todo sea subjetivo, ni que la cultura sea una autoridad. Pienso que para alcanzar el ideal de respeto necesario para poder establecer acercamientos entre grupos culturales distintos está todavía muy lejos, y que es imprescindible un cambio en la conciencia a todos los niveles, desde la que poder considerar a lo ajeno como algo completo en sí mismo, y no como algo que debe ser estudiado y trasladado a otros esquemas, o utilizado con motivaciones lucrativas. También es necesario un cambio estructural que llegue a un punto en el que no todo sea justificable o eludible con dinero, y donde la producción artística y cultural sea valorada como lo que es, y no como el beneficio económico que se puede extraer de ella.

Para que sea equitativo el acercamiento a la música indígena, hay que tener en cuenta las voces y deseos indígenas, pues es a ellos a quienes concierne la cultura que conforman, y el sentido identitario resulta en un mecanismo de supervivencia contra situaciones que, en los casos más extremos, han tratado de exterminarlos. La protección de su cultura también implica protección de sí mismos. Además, con el imperialismo y el colonialismo que de facto siguen existiendo en la actualidad, los indígenas han perdido espacios y poder de decisión sobre sí mismos, y es un proceso que no se ha detenido, por lo que conviene reflexionar acerca de cómo lo que ha sido arrebatado puede ser devuelto. Nadie puede entenderlo mejor que ellos mismos, así que su discurso y las propuestas que quieran compartir son la base para lograr la concordia.

En definitiva, la apropiación cultural es un fenómeno complejo y muy afectado por la accesibilidad a contenido, información y comunicación en general. De la misma manera, esa comunicación puede utilizarse para denunciar estas cuestiones, y es la razón por la que el término salió de los ambientes academicistas y en la actualidad genera interés y controversia. La solución a la apropiación cultural es difícil en un sistema que lo alimenta y en el que nació, pero hablar de ello y señalarlo es el comienzo para que la situación pueda ser diferente en el futuro.

REFERENCIAS

Bibliografía

Eli Rodríguez, Victoria. "El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología". Cuadernos de música iberoamericana 25-26 (2018). <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/58953>.

Feld, Steven. "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture* 12, n.º 1 (2000): <https://doi.org/10.1215/08992363-12-1-145>.

Feld, Steven. "Pygmy POP. A Genealogy of Schizophonic Mimesis", *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): <https://doi.org/10.2307/767805>.

Feld, Steven., "From Schizophonia to Schismogenesis: The Discourses and Practices of World Music and World Beat", *Music Grooves* (1992).

Giacona, Christina. "Singing Redface: The Misappropriation of American Indian Culture in Popular Music" (University of Oklahoma, 2016).

Gómez Salazar, Mónica y Mauricio Del Villar Zamacona. "El concepto de propiedad y los conocimientos tradicionales indígenas". En claves del pensamiento 3, n.º 5 (2009). http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2009000100007.

Goodwin, Andrew. Gore, Joe. "World Beat and the Cultural Imperialism Debate", *Socialist Review* (2013).

Jiménez Pasalodos, Raquel. "Reseña de Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies, de Dylan Robinson". TRANS-25 (2021). <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/hungry-listening.pdf>.

McLean, Mervyn. Maori music (Auckland University Press, 1996).

Mills, Sherylle. "Indigenous Music and the Law: An Analysis of National and International Legislation." *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 57–86. <https://doi.org/10.2307/767807>.

Moreton-Robinson, Aileen. "Introduction: Critical Indigenous Theory". *Cultural Studies Review* 15, n.º 2 (enero de 1970). <https://doi.org/10.5130/csr.v15i2.2034>.

Nattiez, Jean-Jacques. "Juegos de garganta de los inuit y cantos de garganta siberianos: Una aproximación comparativa, histórica y semiológica." *Trans. Revista Transcultural de Música*, no. 7 (2003).

Robinson, Dylan. *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies* (University of Minnesota Press, 2020).

Rodríguez Aguilar, Reinaldo. "¿Qué dijo John Locke sobre la propiedad?" *Diálogos de derecho y política*, n.º 12 (2014). <https://revistas.udea.edu.co/index.php/derypol/article/view/18275>.

Seeger, Anthony. "Ethnomusicologists, Archives, Professional Organizations, and the Shifting Ethics of Intellectual Property." *Yearbook for Traditional Music* 28 (1996): 87–105. <https://doi.org/10.2307/767808>.

Seeger, Anthony. "Ethnomusicology and Music Law." *Ethnomusicology* 36, no. 3 (1992): 345–59. <https://doi.org/10.2307/851868>.

Young, James O. "Profound Offense and Cultural Appropriation." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63, no. 2 (2005): 135–46. <http://www.jstor.org/stable/3700467>.

Webgrafía

"Cikwes - About". *Cikwes*. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://cikwes.com/about>.

"cultural appropriation". En *Cambridge Dictionary | English Dictionary, Translations & Thesaurus*. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/cultural-appropriation>.

"cultural appropriation". En *Oxford Reference*. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095652789>.

"Haka in K-Pop music video 'offensive', says Māori lecturer". Stuff. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.stuff.co.nz/entertainment/108899046/haka-in-kpop-music-video-offensive-says-maori-lecturer>.

"karakia - Te Aka Māori Dictionary". karakia - Te Aka Māori Dictionary. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://maoridictionary.co.nz/search/?&keywords=karakia>.

"Not enough, says Inuit reaction to American choir's statement on throat-singing use". A date with Siku girl. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://jgeorgeblog.com/2019/10/24/not-enough-says-inuit-reaction-to-american-choirs-statement-on-throat-singing-use/>.

"Partita for 8 voices, by Caroline Shaw (New Amsterdam Records)". The Pulitzer Prizes. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.pulitzer.org/winners/caroline-shaw>.

"Kararaina Rangihau". Big Screen Symposium. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://bigscreensymposium.com/teams/kararaina-rangihau/>.

"propiedad". En «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. s. f. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://dle.rae.es/propiedad>.

Artists Boycott Indigenous Music Awards Over Cultural Appropriation". Inuit Art Foundation. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.inuitartfoundation.org/iaq-online/artists-boycott-indigenous-music-awards-over-cultural-appropriation>.

Australia Council for the Arts. Protocols for producing Indigenous Australian music. 2007. https://australiacouncil.gov.au/symphony/extension/richtext_redactor/getfile/index.html%40name%3D8d8f0324581a5b06f6b9fe916f498072.pdf

Canada Arrives at Controversial Reparations Agreement". Homepage | Cultural Survival. Consultado el 6 de julio de 2022. <https://www.culturalsurvival.org/news/canada-arrives-controversial-reparations-agreement>.

Discroll, Kent. "'I'd like them to apologize': Young Iqaluit throat singer calls IMA nomination cultural appropriation - APTN News". APTN News. Consultado el 1 de julio

de 2022. <https://www.aptnnews.ca/national-news/id-like-them-to-apologize-young-iqaluit-throat-singer-says-calls-ima-nomination-cultural-appropriation/>.

Discroll, Kent. "‘I’d like them to apologize’: Young Iqaluit throat singer calls IMA nomination cultural appropriation - APTN News". APTN News. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.aptnnews.ca/national-news/id-like-them-to-apologize-young-iqaluit-throat-singer-says-calls-ima-nomination-cultural-appropriation/>.

Doménech, Emilio. "Rosalía ofrece su defensa más vigorosa a las críticas de apropiación cultural". Vanity Fair, 2019. <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/rosalia-defensa-vigorosa-criticas-apropiacion-cultural/41081>.

Dylan Robinson — UBC School of Music". UBC School of Music. Consultado el 16 de junio de 2022. <https://music.ubc.ca/dylan-robinson>.

Fraga, Kaleena. "Canada Forced Indigenous Kids Into Residential Schools For Over A Century — And Some Never Came Home". All That's Interesting, 11 de octubre de 2021. <https://allthatsinteresting.com/residential-schools-in-canada>.

Inuit Throat Singing, a tradition that was once almost wiped out". Imgur. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://imgur.com/gallery/EX24CL4>.

La música, elemento patrimonial | El Patrimonio musical andaluz: La tradición musical andaluza". Consultado el 29 de mayo de 2022. http://agrega.juntadeandalucia.es/repositorio/15032017/e5/es-an_2017031512_9130938/11_la_msica_elemento_patrimonial.html.

Mitchell, Zoe. "'Roomful Of Teeth' On Experimenting With The Human Voice, Refocusing Their Mission". Radio Boston, s. f. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.wbur.org/radioboston/2019/10/31/roomful-of-teeth-brad-wells>.

Monkman, Lenard. "Cultural appropriation argument 'brings us back a few steps,' says Indigenous Music Awards head | CBC News". CBC, 4 de abril de 2019. <https://www.cbc.ca/news/indigenous/indigenous-music-awards-appropriation-meeches-1.5083851>.

NCT 127 accused of cultural appropriation after sampling Maori haka". V LIVE. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://m.vlive.tv/post/1-9147110>.

Patrimonio Inmaterial". Ministerio de Asuntos exteriores, Unión Europea y Cooperación. Consultado el 29 de mayo de 2022. <https://www.exteriores.gob.es/RepresentacionesPermanentes/unesco/es/UNESCO%20en%20Espa%C3%B1a/Paginas/Inscripciones%20UNESCO/Patrimonio-Inmaterial.aspx>.

Roomful of Teeth". ROOMFUL of TEETH. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.roomfulofteeth.org/roomful>.

Roomful of Teeth". ROOMFUL of TEETH. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.roomfulofteeth.org/roomful>.

Soto Ivars, Juan. "Apropiación cultural: la excusa para llamarte racista (y algo peor)". El Confidencial. https://blogs.elconfidencial.com/cultura/tribuna/2019-09-04/kwame-anthony-appiah-las-mentiras-que-nos-unen_2208083/.

Tanya Tagaq | The Canadian Encyclopedia". Home | The Canadian Encyclopedia. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/tanya-tagaq>.

UNESCO. Patrimonio Vivo y Pueblos Indígenas. 2019. <https://ich.unesco.org/doc/src/Brochure-indigenous-people-201904-ES.pdf>.

Wells, Brad. "Public Statement". Scribd. Consultado el 1 de julio de 2022. <https://es.scribd.com/document/431605620/Public-Statement>.

