

# XIV REUNIÓN ANUAL DE ETNOLOGÍA

23, 24, 25 y 26 de agosto de 2000



Tomo II

SERIE:

**Anales de la Reunión Anual de Etnología**

**MUSEF**

La Paz, Bolivia

2001

# UNOS PENSAMIENTOS SOBRE LA MÚSICA NORTE POTOSINA Y LA PROPIEDAD INTELECTUAL

Henry Stobart\*

¿De qué maneras puede el concepto de 'propiedad intelectual' ser útil para proteger, por ejemplo, la cultura musical del norte de Potosí? Esta región está a menudo considerada entre las más tradicionales de los Andes, donde unidades colectivas sociales, como el ayllu quedan bastante fuertes. Tiene una cultura asombrosamente rica, pero al mismo tiempo es una de las partes más pobres de las Américas. En primer término parece que puede ser un buen ejemplo para explorar cómo la gente puede explotar su cultura musical en el mercado global para mejorar sus condiciones de vida. ¿Pero cómo puede, por ejemplo, la legislación sobre derechos de autor o patentes ayudar a las comunidades mismas?

En la invitación a esta Mesa Redonda se propuso la pregunta sobre si existe la posibilidad de proteger una determinada percepción auditiva del sonido hecha música. Sin embargo, antes de un objeto determinado, prefiero pensar la música como un proceso dinámico, que expresa relaciones entre diversos integrantes y factores, donde el sonido mismo es sólo una parte - que puede ser, por ejemplo, capturado en las grabaciones<sup>1</sup>. Al mismo tiempo se pueden identificar algunas características y valores bastante objetivos de la estética musical del campesinado del norte de Potosí, como por ejemplo la cualidad del sonido (alturas y registros) de los *pinkillus* (Stobart, 1996) o de las voces de las mujeres.

¿Cómo se puede proteger el sonido, como una cosa determinada, cuando muchas partes del proceso musical están cambiando? Al mismo tiempo hay que recordar que no existe una relación sencilla entre transformaciones sociales y musicales. La conservación de las tradiciones musicales (y sus sonidos) puede corresponder tanto a causas como el orgullo, la resistencia social, o la falta de adaptación a los cambios sociales (Blacking, 1995:151). Por un lado las culturas musicales vivas siempre tienen que estar en proceso de cambio, y a veces estas mismas transformaciones musicales -como la profecía- conducen a los cambios sociales (Attali, 1985:11, Stokes, 1994:4). Pero por otro lado, algunos aspectos determinados de la música son marcadores importantes de la identidad social. Hoy en día

\* Royal Holloway, University of London, Inglaterra.

<sup>1</sup> Para distintas ontologías de la música, como *objeto* o *proceso* ver Bohlmann 1999:18.

en Bolivia, las distintas características regionales y locales de la música son unas de las expresiones más fuertes de identidad y etnicidad.

En la nueva política pluri-cultural y multi-étnica nacional, sube un deseo del Estado de ligar expresiones culturales determinadas, como por ejemplo la música, con territorios determinados (Bigenho, 2000). Parece que las expresiones culturales complejas y animadas (y tampoco los territorios mismos), no entran fácilmente en categorías ordenadas.

Si las creencias sobre el rol de la música, por ejemplo como algo que puede llamar a la lluvia o ayudar en el crecimiento de las papas, son descartadas, una parte importante de su motivación, de su contexto de actuación, y de su significación se pierde. ¿Sin estos aspectos podemos decir que es la misma música -mientras que para el oído, y por el momento, los sonidos de la superficie pueden parecer casi iguales-? Esta es una pregunta que siempre se encuentra en el proceso de folklorización. Pero realmente puede ser posible recuperar y dar vida a las creencias que antes motivaron y dieron contexto a esta música.

Al mismo tiempo, también hay que recordar que algunas de estas mismas creencias y tradiciones surgen de las duras condiciones y marginadas vidas del campesinado de la región. ¿Cómo se puede mejorar la vida de esta gente sin perder la significación y la estética de su cultura musical? En el fondo de estas preocupaciones se encuentra el asunto de la relación entre el comportamiento social y el comportamiento musical (Lomas, 1962; Feld, 1984; Turino, 1989).

Primero quiero explorar algunas de las estrategias que, en estos mismos años, las autoridades de los ayllus del norte de Potosí están utilizando para intentar recuperar algunas de las creencias fundamentales de su música, y al mismo tiempo fortalecer su estética y contextos de significación.

En los años 1982 y 1983 hubo una sequía catastrófica en todo el Norte de Potosí. Probablemente con esta misma sequía los campesinos perdieron algunas de sus creencias sobre la habilidad de su música de controlar las condiciones atmosféricas y llamar a la lluvia. Pero también, con la llegada de muchas ONGs con alimentos de emergencia, trabajando a través de los sindicatos, una nueva forma de canción, con contenido social se ha desarrollado auspiciada en los festivales organizados por estas organizaciones con el apoyo de Radio Pío XII. Tal vez imitando la combinación del charango y guitarra de los huayños mestizos de la región, en esta nueva clase de canción muchos campesinos jóvenes empezaron a tocar el charango, de la época seca de invierno (que llama a la helada), junto con la *qunquta*, del tiempo de lluvia (que llama a la lluvia y ayuda al crecimiento de las plantas). Unos años antes, tocar estos instrumentos fuera de su estación era siempre criticado y castigado por las autoridades y mayores del ayllu. Pero con la promoción de esta nueva forma de música por organizaciones tan poderosas, las creencias sobre el uso estacional de la música en muchas partes de la región han llegado a ser más y más débiles.

Recientemente, después de la formación de la FAOI (Federación de Ayllus Originarios e Indígenas), hay un movimiento promovido por las autoridades de los ayllus de la región para recuperar el rol estacional y ritual de la música -a la vez fortaleciendo la identidad y autonomía de los ayllus. Por ejemplo, hace unos meses las autoridades mayores de los ayllus mandaron una carta a la Radio Pío XII pidiendo que respeten el uso estacional de la música en su programación. Parece que todavía este pedido no ha afectado la programación, pero en mis conversaciones con gente de la radio, en los últimos días, he encontrado bastante conciencia sobre este problema.

Pero, ¿cómo pueden las autoridades recuperar las creencias sobre el poder de la música de influir en las condiciones atmosféricas; y, al mismo tiempo, recuperar una conciencia de la importancia del orden estacional, como orden político de los ayllus mismos? Sin duda ni la ciencia occidental, ni tampoco el sistema de educación nacional, van a tratar esta clase de creencia como una cosa seria. Sin embargo, las autoridades mayores de los ayllus de la región han organizado algunas pruebas con los especialistas en meteorología de la Universidad de Siglo XX, para demostrar que la música estacional, como una cosa científica, puede influir en las condiciones atmosféricas. El kuraq mallku, Aurelio Ambrosio, me contó que en cada prueba realizada ellos han ganado, confirmando de esta manera el poder de la música como una cosa científica. Pero todavía tengo que escuchar las perspectivas de la gente de la universidad sobre estas pruebas.

Aurelio Ambrosio también me contó que en los últimos años las autoridades del ayllu Kharacha han identificado la música, tocada fuera de su época, como la culpable por los granizos que han arruinado los sembrados. Después de un decreto del ayllu, mandado por estas autoridades, parece que ahora los jóvenes del ayllu están respetando muy bien las estaciones musicales. Se ha comprendido fuertemente que la música es un recurso muy importante con el que se puede proyectar su identidad y su voz al mundo en la pelea por sus derechos. No pienso que podamos hablar de la protección del patrimonio musical fuera de estos contextos y procesos socio-políticos.

Para mi segundo tema, quiero hablar un poco sobre el concepto de propiedad intelectual colectiva. Para el caso del norte de Potosí, la idea de los derechos colectivos sobre la música es bastante problemática. Algunos estilos pueden ser identificados, de una manera bastante general, con ayllus específicos. El ritmo rasgueado del charango del ayllu Macha y su tipo de zapateo, por ejemplo. Pero la práctica de asignar derechos exclusivos por un estilo específico a un grupo determinado, y de este modo excluir a grupos vecinos, me parece una receta para provocar muchas disputas locales. Sin duda, la música es una marca muy importante de la identidad, pero en la práctica los límites no son tan fijos. Por ejemplo, hay mucha gente del ayllu Pocoata que toca su charango en un estilo parecido al del ayllu Macha, y también hay muchos macheños que suelen ir a las fiestas del ayllu Pocoata para procurarse melodías. La idea de poner el concepto legal de la 'propiedad intelectual' en esta situación me parece bastante peligroso.

La idea de los derechos colectivos se ha vuelto más complicado en la región a causa del surgimiento de un mercado animado, de grabaciones de música campesina, por el consumo local. El número de los artistas campesinos que se encuentran en los puestos y tiendas de cassettes de Llalagua sigue aumentando cada año. Entre los más conocidos están Gregorio Mamani (ayllu Macha), Nicolasa Castro (ayllu Aymaya), Flora Pedraza (ayllu Chayantaqa) y conjuntos como «San Marcos» (ayllu Macha), o «Los de Kopana» (ayllu Panacachi). Mientras el ayllu de afiliación de estos artistas es bien conocido, no he encontrado la probabilidad de que los artistas deban pagar algo de sus ganancias al ayllu o a su comunidad. Mas bien el mercado de estas grabaciones parece como un otro ejemplo del comercialismo y pequeño mercado encontrado en los Andes desde hace mucho tiempo (Harris, Larson y Tandeter, 1987).

A causa de la piratería las ganancias de estos artistas han sido bastante bajas. Cuando, en el pasado, yo insistí en pagar casi un 50% más para comprar el cassette original en lugar de volver en una media hora para recibir una copia pirateada, los caseros (vendedores) me consideraron un poco curioso. Sin embargo, ahora los artistas están peleando por sus derechos y contra la piratería. Hoy en día siempre se encuentra muchos originales en las tiendas, y casi todos los cassettes tienen la advertencia: «prohibida la reproducción total o parcial por ley». También, una de las grabaciones más recientes de Gregorio Mamani tiene un discurso de doce puntos sobre los efectos de la piratería. Dice, por ejemplo:

“1 No a la piratería, de esta humilde música, el que falsifica imitando la forma y colores de este trabajo, se pueden llamar Polillas de la Música.

2 Caso contrario con la violencia de la piratería, matan y dañan chupando la sangre de los pulmones de los artistas y compositores, haciendo perder sus méritos y honores.

6 Pero en cambio, por la piratería los artistas quedan más promocionados con fama, siendo sin embargo más pobres que otros, y quedan sin beneficios canta que canta por una miseria a la nada:

1 | Por eso hermanos bolivianos, en el nombre de todos los artistas, sin egoísmo, y mi persona Gregorio Mamani Villacorta le ruegan a la gente que le gusta la música, a mis amigos en todos los países amigos, señores, señoras, niños y jóvenes y paisanos del norte Potosí compren cassettes originales, quedan agradecidos si tú compraras regrado por tacaño.

Me lastimas y me dañas a tu gran amigo, en ese caso tú me quieres nada más de mi frente, y de mi espalda, palo fracaso. Gracias”.<sup>2</sup>

Mientras los beneficios del mercado de cassettes están normalmente destinados a los artistas, fabricantes y vendedores, en algunos aspectos el mercado de cassettes está promocionando y dando estatus a la música comunal de la región.

<sup>2</sup> Cassette: Gregorio Mamani, con su cancionero, Vol. 2, 2001 CEMBOL (Centro Musical Boliviano del Norte Potosí) 013.

El proceso de la profesionalización de la música puede resultar en consumidores no-participantes, y desarrollarse también una cultura de «músicos» y «no-músicos», como en algunas partes de Europa. Pero, poco a poco, me parece que los artistas del norte de Potosí están aumentando su interacción con las prácticas musicales tradicionales, y de este modo provocando la música comunal, más que amenazándola. Por ejemplo, hay una tradición en la que nuevos wayñus tienen que ser tocados cada año para Carnaval. Los wayñus de los años anteriores son considerados q'ayma, o «sin sabor», y no pueden motivar las transformaciones necesarias en este importante momento del año. Antes, las nuevas melodías eran sacadas de los sirinus, que viven en las caídas de agua, o copiadas de otras comunidades, pero recientemente estas tradiciones han casi desaparecido.

En los últimos años, un poco antes del periodo de Carnaval, algunos cassettes con nuevos wayñus de Carnaval aparecen en las tiendas de cassettes de Llalagua, para que los comunarios puedan aprender estas nuevas melodías (o hacer sus propias variaciones). Las palabras «Carnaval 2000» están escritas en la tapa del cassette de wayñus grabado por Gregorio Mamani este año. En este cassette él toca música de un estilo muy tradicional con su grupo Zura Zura, el nombre de un sirinu en el territorio del ayllu Macha. De esta manera, este cassette con algunos otros responden a la necesidad tradicional de nuevos wayñus cada año, provocando así la música comunal de los ayllus; y al mismo tiempo, con el nombre Zura Zura se evocan conceptos tradicionales de la creación musical.

Pero no todas las grabaciones que salen con música nortepotosina están destinadas al mercado local. Por ejemplo, la canción «Redención» del famoso conjunto de rock progresivo «Octavia», está basada sobre un «kirki» o «hiyaway» con charango (tal vez del ayllu Laymi), y un zapateo de ayllu Macha. Los sonidos aparecen como una grabación de campo, -pero ¿hecho por quién, y con el consenso de quién? Al igual que las preocupaciones de Gregorio Mamani, es seguro que con esta grabación más gente va a escuchar y a estimar la música del norte de Potosí. Pero, ¿si esta grabación gana mucho dinero qué beneficios llegarán a la gente del norte de Potosí? Se puede comparar este caso con el de la canción del disco de «Deep Forest» (U.S.A.), que sin permiso, incluye el canto de los pigmeos del África Central, «sampleado» de una grabación de campo de un etnomusicólogo. Este disco fue muy popular y ganó miles, si no millones, de dólares pero nada para los africanos.

Un caso contrario, y un buen ejemplo, es el del conjunto BaAka Beyond, de Inglaterra, que ha trabajado muchos años con los pigmeos BaAka, también de África Central, y utilizan muchos aspectos de la música BaAka en sus composiciones. Una parte bastante grande de las ganancias de las grabaciones están destinadas a un fondo para la protección de la selva ancestral de los BaAka de la amenaza de taladores y otros intereses comerciales. Una causa notable, con este ejemplo, es que este fondo beneficia a muchas comunidades, y no es destinado a algunas comunidades o personas individuales, lo que siempre resulta en desigualdades, envidia y disputas locales.

Nosotros en mi conjunto de Inglaterra Sirinu, también estamos pensando grabar un disco en que todas las ganancias estén destinadas a los asuntos de la gente mayor

de la región de Potosí. Pero hay que recordar que la mayor parte de esta clase de discos interesan sólo a un público bastante especialista, y sin distribución grande y mucha promoción las ganancias son muy pocas. Hay que pensar qué es más importante: ¿la promoción de la música (y al mismo tiempo los asuntos de la gente de esta cultura misma) o la protección de la música de la amenaza de explotación por otras personas? Es seguro que este último caso puede costar mucho e introducir muchos conflictos en las comunidades. Me parece que, por el momento y para el caso de la música comunal del norte de Potosí, antes de introducir restricciones legales sobre propiedad intelectual comunal, tenemos que sembrar una conciencia ética en el público urbano. Si por ejemplo los integrantes de Octavia están concientes de esta opinión ética del público es seguro que van a hacer algo para arreglar la situación.

## Conclusiones

Unos últimos asuntos. Hay que recordar que las estéticas de la música no son causas dadas y fijas, ya que expresan redes de relaciones complejas y fluidas. Por ejemplo, el sonido batiente de «tara» -que se encuentra en algunas clases de pinkillus y tarkas- no es sólo una estética aural. Más bien para los músicos del norte de Potosí «tara», que para una perspectiva aural occidental parece disonante, expresa una clase de armonía y equilibrio abundante entre cosas o personas (Stobart 1996).

Pero también he escuchado la palabra «tara», como una «determinada percepción aural» aplicada al sonido de las bandas de bronce, que para muchos simbolizan la amenaza más peligrosa para la música tradicional. Sin embargo, para mí, las bandas de los Andes tienen un sonido, estética, ritmo y manera de tocar netamente andinos. La diferencia entre esta clase de música y, por ejemplo, los instrumentos de cuerdas o los pinkillus del norte de Potosí, es que la tecnología, que en ambos casos viene de afuera, ha llegado en un momento ulterior en la historia.

Una de las características más notables de la música andina rural es su calidad dinámica -casi nunca se encuentra música meditativa o muy tranquila. Nunca he escuchado, por ejemplo, una canción de cuna de los Andes rurales. Mi propósito aquí, es que la banda entra muy bien en uno de los más importantes aspectos de la estética de la música andina. Siempre la banda es más fuerte que, por ejemplo, el mismo número de zampoñas. ¿Estamos hablando del patrimonio de las bandas o vamos a esperar unos siglos más antes de hablar de este asunto? Claro, estoy provocando un poco; pero no tenemos que pensar que la música andina es un museo. Es una cosa viva de gente viva. Pero al mismo tiempo creo que tenemos que documentar bien esta cultura dinámica que encontramos como un recurso importante para el futuro. Por ejemplo, no existe todavía un archivo de los sonidos -bien documentados- por el país. Me parece que esto, más que las preocupaciones sobre patentes y propiedad intelectual, es un asunto mucho más urgente.

## Bibliografía

- ATTALI, Jacques  
1985 **Noise: The Political Economy of Music**, Manchester: Manchester University Press
- BIGENHO, Michelle  
2000 «Sensing Locality in Yura: Rituals of Carnival and of the Bolivian State», **American Ethnologist** 26:4 (957-980).
- BLACKING, John  
1995 **Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking** (Ed. R. Byron), Chicago & London: University of Chicago Press
- BOHLMAN, Philip  
1998 «Ontologies of Music», **Rethinking Music** Ed. N. Cook & M. Everist, Oxford & New York: Oxford University Press
- FELD, Steven  
1984 «Sound Structure as Social Structure», **Ethnomusicology** 28:3(383-410)
- HARRIS, Olivia, B. Larson & E. Tandeter (eds.)  
1987 **La participación indígena en los mercados surandinos: Estrategias y reproducción social, siglos XVI a XX**, La Paz: CERES
- LOMAX, Alan  
1968 **Folk Song Style and Culture**, Washington D.C.: American Association for the Advancement of Science.
- STOBART, Henry  
1996 «Tara & Q'iwa: Worlds of Sound and Meaning», **Cosmología y Música en los Andes** (Ed. M.P. Baumann), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert
- STOKES, Martin (ed.)  
1994 **Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place**, Oxford & Providence USA: Berg.
- TURINO, Thomas  
1989 «The coherence of social style and musical creation among the Aymara in southern Peru», **Ethnomusicology** 33:1 (1-30)