

Publicado en: *Memoria. II Congreso Internacional sobre Patrimonio Histórico e identidad Cultural 2001*. Cochabamba: UMSS-Convenio Andrés Bello-Instituto Internacional de Integración, 359-369.

PATRIMONIO, PROPIEDAD INTELECTUAL, AUTORIA Y “MÚSICA INDÍGENA”¹

Wálter Sánchez C.

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS/MUSEO ARQUEOLÓGICO – UMSS

Primeramente trataré la cuestión del “patrimonio” y cómo, desde esta categoría, fue tratada la “música indígena”. Para tal efecto, tomaré dos periodos concretos: el primero de 1952 a 1985 (Estado nacionalista) y el segundo, de 1985 hasta la actualidad (Estado Neoliberal). En ambos periodos, abordaré de manera descriptiva la legislación referida a la “música indígena” (“folk”) y como esta legislación fue un artefacto cultural importante para inteligibilizar una idea de Nación: la de las elites bolivianas, lo que condicionó su tratamiento. Discutiré en esta sección, las vinculaciones que tiene la noción patrimonial con los conceptos de “autoría” y de “propiedad” en el caso de la “música indígena”. Esta primera parte, por sus características, ha sido abordada desde una perspectiva sociológica.

En la segunda parte intentaré provocar un debate a partir de complejizar las nociones de “autoría” y de “propiedad intelectual” introduciendo otra lectura que tome en cuenta la realidad de los pueblos indígenas y otros sistemas de pensamiento, para lo cual, se incluyen ejemplos -aislados todavía- sobre cómo se conciben estas dos nociones en algunas comunidades de “tierras altas” como de “tierras bajas”. El punto, en esta sección, es provocar nuevas reflexiones sobre estas nociones en un momento en el que la idea de “contrato” aparece como un elemento destacado de un mundo cada vez más inter-relacionado. En este acápite, dejaré explícitamente la cuestión patrimonial en tanto, se da por hecho –tal como se plantea en el texto- que cada grupo, unidad sociocultural, comunidad o pueblo indígena, debe definir lo que entiende por “su” patrimonio, lo que implica de por sí, una gran diversidad. Esta segunda parte tiene un espíritu más bien antropológico.

¹. Muchas de las ideas vertidas en este artículo nacen a raíz de la Mesa Redonda organizada y realizada en el Museo de Etnografía y Folklore (La Paz), el 24 de agosto de 2000, con la participación de Michelle Bigenho, quien desarrolla su trabajo entre los *Yuras*, al Sur de Potosí, Henry Stobart, entre los *aymara* del Norte de Potosí, Ramiro Gutiérrez, en las comunidades de Oruro, Xavier Bellenger en la isla Taquile (Perú) y mi persona. En tal oportunidad presenté un primer bosquejo para intentar pensar la cuestión patrimonial, la propiedad intelectual y el derecho autorial, desde una perspectiva más bien vinculada al Estado-Nación. No obstante, la problemática se presentó mucho más compleja ya que involucra varios niveles, desde individuales, sociales, imaginarios, culturales e incluso cosmogónicos.

Debido a esta complejidad, se ha arriesgado, en este documento, un abordaje fragmentario, multilocalizable, que tiende más que a su coherencia unilineal, a la provocación reflexiva y ambivalente.

En el epílogo se retoman las discusiones iniciales y se intenta incorporarlos en un tercer nivel: el del sistema-mundo capitalista, el mismo que viene, al parecer, a constituirse en el entorno en el cual se inscriben tanto los actuales Estados nacionales y los pueblos indígenas. Según algunas lecturas, dentro de este sistema mundial, muy poco importan los conocimientos indígenas (por ponerlo también en términos informáticos: el *hardware*), sino simplemente sus productos (el *software*. En términos de lo que nos interesa: los ritmos, las bases de datos de sonidos, los registros acústicos de los instrumentos musicales, los procedimientos técnicos-sonoros, etc.). Es en este contexto que surge la noción de "comunidad internacional de leyes", que evidentemente engloba la discusión acerca de la "propiedad intelectual" y de la "autoría", en tanto "derechos" contractuales. Entonces surge nuevamente la cuestión: ¿Cómo encarar la "propiedad intelectual" y la "autoría" indígenas, en un sistema mundo capitalista cada vez más regulado por leyes, a fin de que esta verdaderamente los beneficié?

1. La noción de "patrimonio" tiene que ver no sólo con las legislaciones que desde el Estado se promueven, sino básicamente con las visiones, los imaginarios sociales y los proyectos político-culturales que ésta vehicula. De hecho, la visión o las visiones de "patrimonio", no son nada inocentes; por lo tanto, estas deben analizarse en contextos concretos. En esta perspectiva, la noción patrimonial envuelve varios escenarios: políticos, económicos, socioculturales sustentado en discursividades no neutrales. En tal sentido, es importante analizar la idea de "patrimonio" y cómo esta idea ha tenido un impacto sobre la realidad, principalmente en cuanto se refiere a los "bienes" culturales indígenas.

De 1952 a 1985, el paradigma económico en Bolivia se sustentó en un modelo dirigido "hacia adentro", en el cual el Estado tuvo un papel central; se trataba de un Estado-empresario. Este modelo, proteccionista, suponía imperativamente la creación de un mercado interno a partir de la integración de la diversidad sociocultural boliviana a ese mercado; para ello, había que generar condiciones de similitud poblacional. En tal proyecto, la implantación de una "lengua general" fue esencial; de ahí que la eliminación de la diversidad lingüística fue asumida como un reto hacia la construcción del Estado nacional². Lo mismo puede sostenerse con respecto a la política cultural-económica que tuvo en la homogeneización de la diversidad uno de sus principales objetivos.

El modelo político se vinculó al nacionalismo el que inundó todos los ámbitos de la sociedad. Desde el Estado se adoptó, entonces, una política cultural vinculada al nacionalismo cuyo proyecto político fue la creación de UNA "cultura nacional". Este nacionalismo estuvo bañado de propuestas vinculados a un

² . El proyecto educativo planteó para estas sociedades "carentes de escritura", la alfabetización en lengua castellana para una mejor inserción funcional, como mecanismo de acceso a la modernidad y una vía para acceder a la tradición nacional. Tal proyecto no ha dejado de ser importante si se toma en cuenta que, en 1952, los analfabetos sumaban más del 75% de la población total boliviana y, de los cuales, casi la totalidad eran campesinos e indígenas (Baptista 1977: 43) que vivían en sus comunidades con un tipo de economía y una tradición cultural distinta a la que propendían las élites nacionalistas. Si asumimos que el progreso y la modernización supone eliminar el estatuto de las "sociedades tradicionales", los esfuerzos educativos del Estado por eliminar los resabios de la "tradición" indígena –signos de atraso- en aras de alcanzar una "tradición nacional", eran complementarios con el de la modernización.

proceso de modernización de la economía, cuyo proyecto cultural era la modernidad, es decir, dejar la "tradicionalidad" en la que se suponía se encontraba la sociedad boliviana. La influencia de la Teoría de la Dependencia desde la década de 1960, reflejado en el documento sobre políticas culturales realizadas durante el gobierno de Ovando (1970), que describe las causas de la dependencia como producto de la relación asimétrica con los "Centros", postula un nuevo modelo de desarrollo: modernización pero con "identidad"; y, esta identidad era esencialmente política y cultural. Entonces se sostiene que la modernización debe realizarse manteniendo un "yo cultural nacional" que se supone nos diferencia de los otros "yo" de otras naciones.

Este modelo de desarrollo -y de Estado- explota en 1985. Se postula entonces un "nuevo" modelo económico orientado "hacia afuera". Este cambio fue acuñado por Víctor Paz Estenssoro en un: "Exportar o morir". El Estado deja su papel empresario -proceso que se ha completado con la capitalización y la privatización de las empresas estatales- y se liberaliza el mercado. Y no sólo se abren las fronteras. El Estado gendarme y empresario, cede su lugar a un Estado regulador. Surge, lo que se ha llamado, el Estado Neoliberal, garante de los contratos y de las leyes.

Este cambio no es casual. El nuevo modelo económico supone que el desarrollo proviene de afuera, de capitales externos; pero para que esto ocurra se necesitan garantías y "reglas de juego claras" ("seguridad jurídica"); contratos duraderos, ya que las empresas transnacionales lo exigen. Si antes, el golpe de Estado era la forma "normal" de transición del poder, ahora es la "democracia representativa" la que posibilita un marco interno como externo de estabilidad y de continuidad.

Este cambio de modelo de desarrollo ha generado el crecimiento de la industria cultural en el país, visible en el crecimiento de la radio, la televisión, el cable, la industria fonográfica, el *internet*, sectores en los que donde las políticas culturales del Estado no tienen mayor incidencia³. La educación también ha sufrido su impacto con la proliferación de colegios y universidades privadas. Los movimientos indígenas en este periodo han tomado vigencia, principalmente desde las "tierras bajas", frente a los imperativos de homogeneización cultural y de privatización de la esfera pública.

La necesidad de generar nuevos marcos legales, es que en 1993 se realizan enmiendas en la Constitución Política del Estado que conjuga los nuevos contextos internacionales con las demandas internas. Así, se pasa de una Constitución que consagraba la homogeneización, a un país asentado en el reconocimiento de la diversidad. Internamente, las posteriores leyes: de Participación Popular, Capitalización, INRA, Medio Ambiente, Descentralización, reforma del aparato judicial, etc., estarán guiadas por esta nueva normatividad.

³. Sino que nos digan como hacen para regular la información que circula por *internet* o por cable desde las instancias públicas dedicadas a la cultura.

El Estado emerge, entonces, como un garante -por lo menos esa es la "letra", no el "espíritu"⁴- de la diversidad: cultural, lingüística, social y debería serlo también económica y política en el país.

Estos modelos de desarrollo y de Estado, han tenido una importante repercusión en las formas cómo se ideó la Nación.

En el primer periodo, el del Estado nacionalista (1952-1985), son importantes dos ideas de Nación – aunque de hecho hay muchas otras más⁵ -: 1. la idea de nación orgánica-romántica⁶ y 2. aquella propuesta como política desde el Estado a través de la educación y que ha sido definida por Fitcher como “Educabilidad”⁷.

En el primer caso, la Nación es concebida como un órgano vivo. El René Zabaleta M. (1961: 69) nacionalista no da una descripción de la misma:

Bolivia, como todas las creaciones violentas, es un conflicto *cuyo ser propio* no puede ser mas que el conflicto. Es una contribución de la geografía: *la cordillera es una bestia tendida cuyos últimos brazos se disuelven en la manigua y que no conoce las dificultades de su cuerpo. El maciso andino dota a las variedades ebrias del suelo de una vértebra central destinada a darle forma y nombre.*

La Nación es un "Ser" cuya columna vertebral es el Maciso Andino -descrito por Jaime Mendoza-, con brazos, órganos, "carácter", e incluso "conciencia" (cf. Rene Zabaleta Mercado).

En el segundo caso, el de la Nación fitcheriana, prima más bien una idea constructivista y artificial: para ponerlo “en cristiano”, el Estado boliviano debe educar a las masas en el conocimiento de la idea de Nación -a través de varios artefactos culturales: las “horas cívicas”, la narración histórica, la arqueología, las danzas, las músicas que relaten su ancestralidad telúrica, los símbolos patrios, etc.- la misma que será metaforizada como una entidad natural, trascendente y milenaria.

⁴. Pues, en este país, los políticos y otras redes de compadrazgo hacen “lo que les da la gana”, ya que este Estado-contrato aún no funciona y fomenta la corrupción y la impunidad. Por lo tanto, esta "comunidad de leyes", no funciona ni mucho menos.

⁵. Como señala Delanoi (1993), la Nación se la capta en su ambivalencia; así, es a la vez, particular, pero también universal, es natural pero igualmente artificial, es orgánica pero también construida, etc. Incluso este autor señala en la nación también hay elementos estéticos que escapan de las teorías y se expresan en las obras de arte, las producciones literarias, plásticas, etc. (1993: 9-10).

⁶. Se trata sin duda de una de las metáforas más potentes en las concepciones de la Nación. Como señala Delanoi (1993: 11), en ésta se “dan todas las comparaciones antropomórficas en la representación del sentimiento nacional: padre-madre, hijo-hija, hermano-hermana...Todas estas imágenes, lejos de contradecirse, se completan. Las generaciones, además, constituyen sucesivamente la nación. Nacida de esta comprobación, la metáfora orgánica fecunda el relato histórico. Los héroes nacionales, agentes de esta supervivencia, descansan en el panteón de la memoria nacional. Sirven a la nación, entidad divina, a medias persona y a medias grupo, hidra que se bate sobre campos gloriosos. El argumento supremo de lo nacional es orgánico: es algo vivo”. Renaut señala: “La idea romántica de nación...tiene un fuerte componente afectivo: inscrita en mi ser antes de que yo razone y elija, la dimensión nacional es sentida, experimentada, como se siente una relación de filiación, lo que también expresa aquí...la imagen de la madre-patria, que refuerza la dimensión de naturalidad, en el sentido en que, de la nación, todos somos hijos” (1993: 49). Por su parte, Morín (1993: 455) señala: “identificarse con el pasado hace presente la comunidad de destino”, la que es transmitida por cantos en la escuela, por las músicas, las danzas, por la familia, etc.

⁷. Fichte (en: Renaut 1993), sostiene que la idea de nación, de sus tradiciones, sus leyes, no son un hecho dado, sino situacionales. Por tanto, los miembros de una comunidad deben ser educados con tales valores y en esa tradición. Y esta función le corresponde al Estado.

Si en el primer caso, la nación parece preceder al Estado, en el segundo caso, el Estado precede a la nación.

En el Estado Neoliberal, la idea de Nación orgánica entra en crisis (?) y, producto de nuevos contextos, comienza a consolidarse la idea de Nación-contrato⁸, articulada a la ciudadanía de los sujetos – la misma que debe ser entendida en términos sociales, políticos, culturales, étnicos, etc.-. Metafóricamente puede señalarse que si en la Nación orgánica los hombres “nacen, no se hacen” -lo que les da una relación filial natural con la Nación, de la cual "todos somos sus hijos"-, en la Nación contrato, los hombres “se hacen, no nacen”. La ciudadanía aparece como contrato social asentado en una comunidad regulada por las leyes⁹, incluso para sus "hijos adoptivos".

1.5. Legislación cultural, música y patrimonio “nacional”: 1952-1985

El "patrimonio" fue una categoría fundamental en la política cultural del Estado nacionalista, en tanto principal eje de articulación imaginaria de la "comunidad política" boliviana con un pasado remoto en el cual –se supone- hunde sus raíces la nación.

Desde 1952, el "patrimonio nacional" fue una suerte de nodo de articulación espacial-temporal entre un (real o imaginario) “pasado glorioso”, el presente y, la posibilidad de un “futuro prometedor” –el del Estado nacional¹⁰. Los bienes patrimoniales -"tangibles" e "intangibles"-, dotados de un aura intangible –en tanto muchos de ellos provienen de tiempos “inmemoriales”-, fueron convertidos en datos

⁸ . La *nación-contrato* es conceptualizada, como una “comunidad democrática definida por la adhesión voluntaria a unos principios públicamente proclamados”. Como sostiene Renaud, “la nación designa aquí el conjunto de los sujetos contratantes y que deciden entregar el poder a la voluntad general” y es en su calidad de individuo que las personas se adscribirán conscientemente a una comunidad; la nacionalidad se re-absorbe así en la ciudadanía y la ciudadanía es vista como adhesión racional ligada a un contrato. En esta postulación, “no se nace, se hace”; es decir, que ser “ciudadano boliviano” –la nacionalidad- supone ya no la pertenencia filial a una “comunidad de destino”, sino la libre adscripción a un contrato que puede ser modificado –cambio de nacionalidad-.

De ahí que, para los ciudadanos contratantes, no importa el pasado, la cultura o las tradiciones de la nación; siendo ésta la libre asociación de voluntades individuales en las que cada quien decide su pertenencia –en tal perspectiva es constructivista y artificial-, la nacionalidad no es nada más que una relación contractual que vincula a los individuos a una *comunidad de leyes* –con derechos y obligaciones-. Desde la perspectiva del Estado, todos los ciudadanos, sin diferenciación de edad, sexo, etnia, raza, o cultura, deberán someterse a tales relaciones contractuales en tanto cualidad de ciudadano, diferente, al cual, teóricamente se le respeta sus derechos (Ibid.). Esto, a su vez, deberá suponer el reconocimiento jurídico de otras formas de convivencia, social y cultural, aunque subordinadas a la legislación general, lo que devendrá, tarde o temprano, en la multiplicación de movimientos sociales vista la demanda por una mayor participación, en un marco de similitud (Renaud 1993).

⁹. No obstante tales cambios, la idea de Nación-orgánica sigue primando actualmente a la hora de pensar en políticas culturales y patrimoniales. Es por eso que se sigue pensando en la defensa de la “identidad nacional”, del “folklore nacional”, de la “cultura nacional”, frente a los potenciales imperativos por ejemplo, de la globalización que se sospecha atenta contra lo nacional. Esto no deja de ser paradójico es un contexto neoliberal. Con esto no quiero decir que me afilie a alguna de estas visiones o descarte otras, ya que todas estas se hallan presentes en la actualidad; se trata simplemente de provocaciones que nos impulsen a pensar la realidad actual.

¹⁰. Morín (1993: 453-454) señala que una de las dificultades mayores para pensar el Estado-nación, reside en su carácter complejo: “En efecto, el Estado-nación culminado es un ser a la vez territorial, político, social, cultural, histórico, mítico y religioso”.

encargados de actualizar el pasado; surte de “marcas” de la prolongación perseverante y trascendente de la nación hecho por humanidades que nos han precedido.

Quedaba, no obstante, por definir qué debía entenderse por patrimonio y que no. Desde el Estado, entonces, se nacionalizó la noción patrimonial de la elite nacionalista y, para decirlo de una vez, quedó vinculada a la arqueología, a la producción de los grupos “folk”, a las “Bellas Artes” –colonial y republicana-, a la arquitectura –prehispánica, colonial y republicana-¹¹. Con tal peso específico, para el imaginario político nacionalista tales evidencias no podían ser dejadas a su suerte; mucho más, cuando la "Nación boliviana" se asumía particular y única.

La legislación nacionalista se orientó fundamentalmente a dos ámbitos: (1) a delimitar las acciones institucionales, de organismos, asociaciones, tanto públicas como privadas (cf. infra) y, (2) a determinar los lineamientos de protección y sanción, principalmente en aspectos referidos a los bienes "tangibles" (arqueología, documentos de diverso tipo, monumentos arquitectónicos, etc.) e "intangibles"¹².

La *Constitución Política del Estado* fue el marco general para la definición de políticas culturales nacionalistas ligadas al patrimonio. Dos artículos son importantes para establecer los criterios conceptuales: el Art. 137, por el cual se establece claramente el deber y la obligación de todos los ciudadanos bolivianos de preservar y cuidar el “tesoro cultural de la nación”, y, el Art. 191, que contempla la protección del patrimonio, además de perfilar los marcos jurídicos inherentes de lo que se debe proteger, así como determinar sus características.

Tales precisiones se enmarcan a su vez, en concepciones y leyes que se perfilan ya desde principios del siglo XX. Así, puede verse en la Ley del Monumento Nacional del 8/5/1927, por la cual se crea una comisión *ad-honorem*, dependiente del *Ministerio de Instrucción* encargada del resguardo de los valores artísticos e históricos¹³. En 1930 por D. S. del 15/4/1930, se establecen “Normas sobre los Monumentos Nacionales”, ligadas específicamente a “resguardar y conservar las obras y monumentos de arte de la República”¹⁴. Estos dos ejemplos muestran que el Estado-Minero tenía un concepto de patrimonio vinculado a: 1. La arqueología y 2. Las obras artísticas. Ambas, se vinculaban con lo que se denomina la “historia patria”.

¹¹. Para lo cual se crean una serie de aparatos institucionales vinculadas al resguardo, protección, estudio, promoción, etc. del patrimonio -Comités de defensa, Museos, archivos, etc.-, además de desplegarse un *corpus* legal destinado a proteger estas “marcas” que se vislumbran amenazadas por: (1) la diversidad interna (étnica, lingüística, cultural, etc.) y (2). por la acción externa, “antinacional” (robo, piratería, apropiación indebida, etc.).

¹². Referida principalmente a las expresiones indígenas concebidas “resabios patrimoniales” y testimonios de un pasado ancestral y por lo cual debía ser preservado.

¹³. Esta Ley delimita como “Monumento Nacional”, las piezas arqueológicas, los documentos, las condecoraciones, los muebles, pinturas, esculturas, y “demás objetos de interés artístico e histórico”, que pudieran existir en poder de congregaciones religiosas, corporaciones o de personas particulares quienes estaban obligadas a presentarlas o exhibirlas ante la Comisión de Bellas Artes y Arqueología sin poder ser exportadas. Como se ve, en esta Ley no están incorporados los bienes culturales indígenas, pues no están considerados dentro las “Bellas Artes”.

¹⁴. Este Decreto especifica además que “se declaran monumentos nacionales las obras artísticas pertenecientes a particulares y especificados en este decreto”. Tampoco se toma en cuenta los bienes culturales indígenas.

Los nacionalistas ampliarán esta visión y desplegarán un aparato burocrático vinculado al Patrimonio. Así, en los primeros años de la Revolución se crea el Ministerio de Educación y Bellas Artes y, dependiente de éste, la Dirección Nacional de Cultura y la Dirección Nacional de Antropología (DNA). Importa referirnos a la DNA ya que, entre las funciones que establece el D. S. 05918 del 6/11/1961, están la de “Conservar y restaurar los monumentos prehispánicos”, “dirigir y organizar las investigaciones antropológicas que se realicen en el país”, “Velar por el cumplimiento del Reglamento de Excavaciones Arqueológicas”, “Centralizar los ficheros antropológicos” de las investigaciones realizadas en el país. El Estado se vinculaba a la investigación antropológica con una visión administrativa y burocrática, sin incidir en su concepción “patrimonialista”.

En 1961 se lanzan las “Normas Complementarias sobre patrimonio Artístico, Histórico, Arqueológico y Monumental”, sancionadas por D. S. 05918 del 6/11/1961, delimitándose el campo de lo que se entenderá por “patrimonio”. El Decreto señala que, de acuerdo al precepto 199 de *la Constitución Política del Estado*, quedan declarados “tesoro cultural de la Nación todo monumento, museo, obra o pieza que tenga valor artístico, histórico y arqueológico existente en el territorio de la República”. Hacen constar que por “monumento y obras de arte” se comprenderá “las manifestaciones del espíritu, realizadas por medio de las artes plásticas” (arquitectura, pintura, escultura, orfebrería, muebles y accesorios anteriores a 1900, tapices, tejidos y bordados, porcelanas, libros, etc.). Se incluyen en el acápite h) las “partituras y partichelas musicales”. También “son monumentos y piezas históricas”, aquellas que se hallan relacionadas con la “historia patria” o los próceres que actuaron en ella. También son considerados “monumentos y piezas arqueológicas, los restos de la actividad humana, de importancia artística o científica de la época precolombina”. Nuevamente ninguna referencia a las culturas campesinas e indígenas del país.

Sin embargo, muy pronto, la cultura de los grupos denominados “folk” y campesinos concebidos como integrante del patrimonio "intangible" es incorporada a lo que se considera patrimonio. Para los nacionalistas se trataba de resguardar las supervivencias "milenarias" de las culturas nativas, base imaginaria de la “identidad cultural nacional”. Paradójicamente, a pesar de que los bienes culturales de las sociedades indígenas son consideradas “patrimonio” éstas eran sometidas a un proceso de cambio socio-cultural.

Un elemento importante en la política y la legislación patrimonial es, sin duda, el espíritu expropiador que tiene. Esta se asienta en los Art. 191 y 192 de la Constitución Política que involucra directamente al Estado con lo que considera patrimonio:

- Art. 191. Los monumentos y objetos arqueológicos son de propiedad del Estado. La riqueza artística colonial, la arqueológica, la histórica y documental, así como la procedente del culto religioso son tesoro cultural de la Nación, están bajo el amparo del Estado y no pueden ser exportadas...El Estado protegerá los edificios y objetos que sean declarados de valor histórico o artístico.

- Art. 192. Las manifestaciones del arte e industrias populares son factores de la cultura nacional y gozan de especial protección del Estado, con el fin de conservar su autenticidad e incrementar su producción y difusión.

Las políticas con respecto a la música indígena comienzan a implementarse en los años 40 -por el gobierno de Gualberto Villarroel-, cuando se realizan las primeras denuncias de “apropiación indebida”. Durante el período nacionalista, no es sino hasta mediados de los años 60, que comienza a desplegarse una acción vinculada a la “música indígena”. En 1963 el gobierno de Víctor Paz Estenssoro, frente a la creciente presencia de la industria fonográfica, lanza el Decreto Supremo N° 119368 en el que sostiene que “es deber del Estado precautelar, fomentar y resguardar el patrimonio artístico del país, en las manifestaciones referente a la producción musical”, ordenando sistematizar, en un fichero especial, el registro correspondiente de esta producción, complementándose con la formación de una discoteca nacional “con el fin de coleccionar y recolectar la música vernacular, en las categorías de música anónima nacional”. Se señala que sea el Departamento de Folklore de la Dirección Nacional de Antropología el encargado de dar cumplimiento. Este Decreto muestra una preocupación general por la “música vernacular” incluyéndolo dentro el “patrimonio artístico del país”. Entre las normas más importantes, puede señalarse el Decreto Supremo 08396, emitido por el Gral. René Barrientos Ortuño, en 1968. Este Decreto constituye una suerte de "Ley de exvinculación" musical, al declarar, “propiedad del Estado”¹⁵ - para su "protección"- "la Música folclórica, la producida en los grupos campesinos y la "Folk" (sic) en general, cuyos autores no se identifican y de autores fallecidos hace treinta años y más"¹⁶. Su Decreto Reglamentario “Relativo a la música anónima del folklore nacional” quedará dividido en seis Capítulos y cada uno delimitará un campo específico. El Cap. 1. “De la naturaleza de las melodías que comprende el Decreto”, definirá conceptualmente las diversas categorías a las que se refiere el Decreto Supremo:

¹⁵. La CPE de 1967 incorpora a “Los monumentos y objetos arqueológicos...(como)..propiedad del Estado”, etc. Art. 191.

¹⁶. Entre sus artículos más relevantes, podemos señalar los siguientes:

Art. 1.- Declárase propiedad del Estado la Música folklórica, la producida actualmente en grupos campesinos y “folk” en general, cuyos autores no se identifican y de autores fallecidos hace treinta años y más.

Art. 2.- Las composiciones especificadas en el artículo anterior deben ser inscritas en el Departamento de Folklore del Ministerio de Educación y Cultura.

Toda persona o institución que contribuya, en calidad de recolectora, a dicha inscripción, gozará de los beneficios que establece el artículo 4° del presente Decreto Supremo....

Art. 3. Toda persona, empresa grabadora o editora que utilice composiciones con las características descritas en el presente Decreto Supremo, debe depositar la suma correspondiente a los aranceles por Derecho de Autor en la cuenta “Fomento del Folklore” que será abierta en el Banco Central de Bolivia.

Art. 5.- La cuenta “Fomento del Folklore” deberá ser administrada y controlada por el Mnisterio de Educación y Cultura, por el Jefe del Departamento de Folklore y por el Interventor de la Contraloría...Estos fondos se destinarán exclusivamente al fomento, la preservación y la investigación de la música folklórica boliviana.

Art- 6.- En toda edición grabación de música folklórica deberá señalarse el nombre del recolector y/o del Departamento de Folklore del Ministerio de Educación y Cultura.

Art. 9.- Se recomienda al Departamento de Folklore del Ministerio de Educación y Cultura elaborar en el término de treinta días la Reglamentación del presente Decreto Supremo.

Art. 1. La sección de Etnomusicología del Ministerio de Educación y Cultura tendrá tuición sobre la música nacional que responda a las siguientes características:

a) Música folklórica que esté dentro de las normas de tradicionalidad, anonimato y popularidad.

1º. La tradicionalidad comprende: El factor tiempo. Música compuesta en el pasado pero aún cultivada en el presente y transmitida en forma empírica de generación en generación.

2º. El anonimato sea por se desconocido el autor o autores, o por despersonalización y su aceptación colectiva (p. ejemplo: Las melodías recientemente compuestas en las comunidades indígenas y aceptadas en forma genérica por la comunidad que de inmediato las incorpora a su acervo colectivo).

3º. Se entiende por popularidad, el hecho de que una melodía con las características anteriores es usufructuada por varios miembros de un núcleo participante de los mismos módulos de cultura.

b) Música perteneciente al acervo de las comunidades indígenas sea tradicional y anónima o bien de creación reciente, pero sujeto a la despersonalización del autor.

c. Música de autores que registraron sus obras hace más de 30 años.

El Capítulo 2 –“De los recopiladores”- y el Cap. 3 –Del trámite de inscripción”-, abren las puertas para que los “Recopiladores” puedan inscribir estos “motivos” y, en muchos casos, registrarlos como suyos, al inscribirlos en los libros de Registros de Recolectores que llevaba la Sección Etnomusicología y Folklore. El Capítulo 4 –“Del empleo de música tradicional”-, será un llamado al usufructo, cuando autoriza el empleo de estos materiales tanto para fines de difusión como su uso por “compositores de jerarquía con la finalidad de desarrollar estos motivos”, en obras de “mayor envergadura artística (sinfonías, *ballets*, corales)”¹⁷. Asumida en su naturalidad, la música indígena no pasaba de ser “materia prima” que debía ser superada en forma de arte. El Gral. Banzer, en 1973, mediante Resolución Ministerial (Nº 823 del 19.XI.1973), terminará de expropiar la "música folklórica" conceptualizada como "la que tiene características de tradicionalidad, anonimato y popularidad", declarándola no sólo “propiedad del Estado” sino integrante del "Patrimonio Cultural de la Nación". La Resolución establece además que todas las personas que con “fines científicos o de difusión se dediquen a realizar grabaciones fonomagnéticas o tomas directas de música folklórica" debían recabar autorización de las reparticiones estatales, bajo la pena de una serie de sanciones. Las comunidades indígenas para entonces, habían perdido toda potestad sobre

¹⁷. Una suerte de apología al usufructo interno de los bienes musicales y culturales campesinos, indígenas y de "otros grupos folk" que comienzan a ser apropiados y registrados por compositores "folclóricos", "neofolclóricos", "populares", "criollos", urbanos. Esta apropiación no sólo se refiere a melodías y letras, sino principalmente a los instrumentos, ritmos, géneros

su propia música, a no ser que ellas mismas registren sus melodías “como personas jurídicas por intermedio de sus autoridades respectivas”, adquiriendo de esta manera, “para dicha comunidad, los beneficios anotados” (D. S. 08396, Art. 6.).

Tal legislación vinculada a lo “folklórico” no afectó sólo a los bienes culturales. El territorio mismo debía afinar el folklore como signo de identidad. Así, por Decreto Supremo N° 09088 (1970), promulgado por el Gral. Alfredo Ovando C. se declara a la ciudad de Oruro "Capital Folklórica de Bolivia" debido a su carácter de "centro más importante de la actividad folklórica del país". El Decreto Supremo Reglamentario, N° 15304 (1978) -lanzado por el Gral. Banzer-, establecerá en su Art. 7° la necesidad de preservar la pureza de las expresiones folklóricas: "toda manifestación folklórica, además de ser patrimonio cultural de toda una región, constituye un bien turístico, quedando prohibido llevarlos a otras áreas ajenas a fin de evitar su alteración y usurpación" (Céspedes 6.VIII.84; Guerra Gutiérrez 1990).

De esta manera, el Estado nacionalista, a través de la legislación, incorporó, para sí, los bienes culturales “tangibles” e “intangibles” como sustento de su boga mítico-simbólica. Al considerar como bien patrimonial sólo aquellos elementos definidos por las elites nacionalistas, no tomó en cuenta el hecho que cada grupo, comunidad, etnia, unidad sociocultural, asume, desde su perspectiva lo que considera como bien patrimonial importante para sí mismo. La nacionalización del concepto de patrimonio fue, en tal caso, central para crear una idea de comunidad de pertenencia unitaria, conduciendo a resultados discriminadores, negadora de la diversidad social, cultural, étnica, lingüística, regional o ecológica. Más aún, marginó a las comunidades indígenas y campesinas y les expropió su patrimonio histórico (a través de la legislación arqueológica), arquitectónico (legislación de monumentos), musical, ritual-religioso. Legislación etnocida llamada a crear una nueva memoria a través del olvido.

Para los nacionalistas, la invención de un pasado real o imaginario era también la esperanza de un porvenir glorioso. El patrimonio, al condensar en sí las “marcas” -para las presentes y futuras generaciones- de un pasado glorioso, llevaba, intrínsecamente, la posibilidad de alcanzar nuevamente estados avanzados de “civilización” como lo habían hecho anteriores sociedades que se habían desplegado en el territorio boliviano (*Timanaku, los Aymara, Potosí, la “cultura Charcas”, etc.*). El “subdesarrollo”, entonces, aparecía como un estado transitorio en el camino hacia un futuro luminoso y único.

Pero si todo esto ocurrió a nivel político-jurídico, la realidad fue más perversa, en tanto, la política patrimonialista de los nacionalistas, defensiva y represiva, no pudo frenar el intenso saqueo del patrimonio privado -el que, debido al carácter policial de la legislación es mantenido en secreto- como público -iglesias, templos, objetos arqueológicos, retablos, estatuas religiosas, etc.-, mostrando una incapacidad institucional reconocida, incluso, por las instancias llamadas a su protección.

Esto muestra que las políticas patrimonialistas de los nacionalistas, no sólo eran poco efectivas, sino que tenían una orientación política ligada a generar una narrativa justificatoria de los antecedentes de la nacionalidad. No se trataba tanto de preservar los bienes culturales, sino de crear un imaginario que anclara la génesis de la nación en un tiempo mitológico.

Diversidad y patrimonio musical en tiempos neo-liberales: 1985-2000

Como se señaló, 1985 marca el paso a un nuevo tipo de Estado: el Estado Neoliberal. A partir de entonces, comienza un proceso de desmantelamiento de lo que se había hecho durante el Estado Nacionalista, proceso que puede ser resumido en una frase muy usada, principalmente por sectores empresariales: “Achicar el Estado para agrandar el país”. Los cambios económicos, sociales, políticos son muy grandes. La liberalización amplía la industria cultural, fenómeno que tendrá una gran incidencia en el cambio sociocultural. Así mismo se instaura una suerte de “mentalidad moderna” basada en la competencia, la libertad individual, la racionalidad, el pragmatismo.

No obstante tales cambios, importa señalar que las políticas culturales públicas, hasta la década de los 90s, sufren pocas modificaciones. De hecho, las visiones que orientan las políticas, siguen determinadas por visiones desplegadas durante el Estado del 52, en las que priman la ideología nacionalista. El documento “Bases de la Política Cultural Boliviana” (1990: 22), producido por el Instituto Boliviano de Cultura, puede muy bien ilustrar esta visión. Este documento es taxativo al señalar: “es claro que el primer y último deber de la Política Cultural será alcanzar y mantener la identidad nacional boliviana, sobre la base de la recuperación, concertación y unificación de la diversidad de valores culturales que enriquecen, como a pocos países, al nuestro”. Paradójicamente, sigue planteando la “integración cultural nacional”, aunque reconociendo la existencia de múltiples “identidades culturales”. La noción patrimonial, no podía sino seguir esta visión integracionista, uniformadora, “desde arriba”, desde el Estado. Una cosa es evidente: mientras la economía y la política se volvían neoliberales, las políticas culturales públicas seguían (y siguen) orientadas en una visión y discursividad nacionalista y proteccionista.

Creemos que las modificaciones que se introducen, en 1993, en la Carta Magna -producto de varios factores entre los que no son menos importantes las movilizaciones indígenas de las “tierras bajas”-, son importantes para comprender los nuevos escenarios en los que comenzarán a desplegarse las políticas patrimoniales. El Primer Artículo de la Constitución define a Bolivia como “multiétnica y pluricultural”. Es decir, la Constitución reconoce la diversidad sociocultural como el elemento fundamental. Además, el Art. 171 señala: “Se reconocen, respetan y protegen en el marco de la Ley, los derechos sociales, económicos y culturales de los pueblos indígenas que habitan en el territorio nacional”. Y, entre esos derechos culturales, se hallan también los derechos musicales, estéticos, sonoros, etc. La diversidad es incorporada como elemento jurídico en la Ley. Y ese nuevo marco tendrá, como veremos, incidencia en otras leyes, aunque,

en muchos casos, los derechos culturales serán obviados. En términos patrimoniales, el Art. 191, I, mantendrá el espíritu y parte de la letra de la anterior Constitución, al señalar: “Los monumentos y objetos arqueológicos son de propiedad del Estado. La riqueza artística colonial, la arqueológica, la histórica y documental, así como la procedente del culto religioso son tesoro cultural de la Nación, están bajo el amparo del Estado y no pueden ser exportadas. II. El Estado organizará un registro de la riqueza artística, histórica, religiosa y documental, proveerá a su custodia y atenderá a su conservación...”. El Art. 192, por su parte señalará: “Las manifestaciones del arte e industrias populares son factores de la cultura nacional y gozan de especial protección del Estado, con el fin de conservar su autenticidad e incrementar su producción y difusión”. De hecho, no se hace referencia a la producción cultural indígena, a no ser que estas sean consideradas vinculadas al “arte e industrias populares”. De hecho, ello será interpretado de esta manera en un documento del sustituto del IBC, como será la Secretaría Nacional de Cultura, creada durante el gobierno de Gonzalo Sánchez de Lozada ().

Un hecho fundamental, en este escenario, es el reconocimiento de la diversidad, no sólo sociocultural, sino también individual –como requisito en una sociedad de mercado-. Con la Ley de Participación Popular (Nº 1551, 20.IV.1994) no sólo se reconocerán los derechos ciudadanos individuales, sino también los sociales, al otorgar la personalidad jurídica a las Organizaciones Territoriales de Base, urbanas y rurales (pueblos indígenas, comunidades indígenas, comunidades campesinas y juntas vecinales. D. S. Nº 24447 de 20.XII.1996), reconociendo “usos y costumbres” además de un reconocimiento de las autoridades tradicionales.

Esta Ley promueve y consolida la participación popular ciudadana. Además, genera los marcos para los nuevos procesos de planificación y delimitación del “desarrollo”, a través del Municipio –la nueva unidad de gestión- y, para lo que nos interesa, a los Distritos Municipales Indígenas. En éstos, los subalcaldes deben ser elegidos a su vez, “por usos y costumbres”.

Según este modelo, puede señalarse dos niveles de planificación existentes en el país, que también deberían incidir en la definición de las políticas culturales y patrimoniales: 1. Planificación indicativa, desde el Estado y 2. Planificación participativa, desde la “sociedad civil” y, por lo tanto, desde las propias comunidades indígenas. Esto nos lleva a tener, igualmente, dos niveles distintos para la comprensión y planificación patrimonial. Por un lado, desde aquello de lo que el Estado considera como importante -en un momento en el cual ha perdido su “soberanía”- y que se vincula a un patrimonio territorializado ligado a la historia “patria”. Por otro, aquella devenida “desde abajo”, desde la participación ciudadana. Aquí, cada grupo, colectivo, comunidad, pueblo indígena, región, etnia, definirá lo que considera importante para sí mismo. De hecho, yo creo que lo que los *Chiriguano*s consideran como su patrimonio, es distinto a lo que considerarían los *Aymara*, los *Esse Ejsa*, los *Yuqui*, los *Mojeño*, los *Tsimane*, mucho más si vemos con lo que pertenece a la sociedad mestiza o "blanca". Aquí entramos a la pregunta ¿Que debemos entonces entender

por patrimonio?. ¿Será aquel nacionalizado por las élites y por el Estado? o, ¿Aquel que deviene de las propias colectividades, en toda su diversidad, llegando incluso a niveles individuales?.

Pero veamos que se sigue entendiendo por patrimonio desde el Estado y sus representantes y donde entra, en ésta concepción los bienes culturales y principalmente musicales indígenas.

La Ley de Participación Popular no dice nada; se encuadra a señalar, simplemente, que entre las competencias municipales, según el Art. 14, inciso g), están las de “Conservar y restaurar el patrimonio cultural e histórico y promover la cultura en todas sus expresiones”. En los lugares de mayoritaria población indígena, se supone que se debe promover la cultura –y la cultural musical- indígena. La Nueva Ley de Municipalidades (1999), en su Art. 95, “Bienes del Patrimonio Histórico-Cultural y Arquitectónico de la Nación”, no aporta nada nuevo con respecto a la Constitución Política del Estado, aunque se le da la competencia de precautelar y promover, conservar y preservar los bienes del patrimonio Histórico-cultural y Arquitectónico de la Nación, en su jurisdicción.

La Ley de Derechos de Autor (Nº 1322 del 13.IV.1992) sigue, de hecho, la visión nacionalista y no cambia nada con respecto a la visión del decenio de 1970 sobre las culturas indígenas¹⁸. El Art. 1, señala que las disposiciones de esta Ley, “regulan el régimen de protección del derecho de los autores sobre las obras del ingenio de carácter original, sean de índole literaria, artística o científica”, “además salvaguarda el acervo cultural de la nación”. Esta Ley mantiene en su espíritu una visión individualizadora, aún cuando considere “obras en colaboración”, “obras colectivas” u “obras anónimas”. De hecho, el campo de la producción indígena y campesina, es tratada en el Título V, “Disposiciones especiales a ciertas obras” cuyo Capítulo II trata “Del Folklore y Artesanía”. Es importante conocer que dicen sus artículos:

Art. 21. Se consideran protegidas por esta Ley todas aquellas obras consideradas como folklore, entendiéndose por folklore en sentido estricto: el conjunto de obras literarias y artísticas creadas en el territorio nacional por autores no conocidos o que no se identifiquen y que se presuman nacionales del país o de sus comunidades étnicas y se transmiten de generación en generación, constituyendo uno de los elementos fundamentales del patrimonio cultural tradicional de la nación.

Art. 22. Las obras del folklore de acuerdo con la definición anterior, para los efectos de su utilización como obras literarias y artísticas, serán consideradas como obras pertenecientes al patrimonio nacional de conformidad con las normas contenidas en el Título XI de la presente Ley, sin perjuicio de las normas de protección que pueden ser adoptadas por otras instituciones del Estado o por acuerdos internacionales.

Art. 23. Las artesanías y el diseño artesanal serán protegidos por las normas generales de la presente Ley y especialmente por aquellas referidas a las artes plásticas y al patrimonio nacional.

¿A que se refiere el Título XI del que habla el Art. 22.? Este trata del “Régimen Fiscal”, que en su Capítulo I, “Patrimonio Nacional y Dominio Público” señala: Art. 58. “Patrimonio Nacional es el Régimen al que pasan las obras de autor boliviano que salen de la protección del derecho patrimonial privado” y, de manera importante, entre ellas se consignan: “a) Las obras folklóricas y de cultura tradicional de autor no conocido”. Más claro, agua: la producción cultural y musical indígena, no está sujeta al contrato privado, sino es de dominio público. Al igual que con el Decreto Supremo 08396 lanzado por Barrientos, aquí, el Art. 60 será explícito en señalar: “La utilización bajo cualquier forma o procedimiento de obras del patrimonio nacional y del dominio público será libre”, señalándose, además, que quién lo utilice comercialmente, debe pagar al Estado. Otro llamado al usufructo de la “música indígena” por parte de los “compositores” ya sean “cultos” o “populares” quienes usan géneros, instrumentos musicales, estéticas, ritmos, sonoridades indígenas en composiciones “más elaboradas”. De hecho, la Ley da una relevancia especial a los modos y las formas de expresión empleados –de carácter básicamente occidentales, basados en géneros, en la valoración de la letra, etc.- y a los soportes, por ejemplo la “composición musical”, con letra o sin ella, las “obras dramáticas o dramático musicales” –es decir, basadas en la escritura, por lo que lo oral caería en otra categoría, lo que confirma la oposición occidental/no occidental-, etc.

Una cosa queda clara: la música indígena, por más apologías que se le haga, para la Ley, no es más que parte del Patrimonio Nacional. Y no puede ser de otra manera. La Ley de Autor es taxativa en dar derechos a la persona individual: Art. 9. “Únicamente la persona natural puede ser autor, sin embargo, el Estado, las entidades de derecho público y las personas morales o jurídicas pueden ejercer los derechos de autor como titulares derivados”. Esta visión sigue enmarcada en esa vieja postulación que considera a las sociedades indígenas como “patrimonio” o “supervivencias” por lo que deben ser protegidas por el Estado. Pero va más allá; sus bienes culturales son confiscados por el Estado para volverlo de dominio público.

Al conferirles personalidad jurídica a las comunidades campesinas y a los pueblos indígenas, éstas podrían ser “titulares derivados” para sus “obras”. Pero eso supone todo un bagaje burocrático inmenso que no creo que ninguna comunidad esté dispuesta a cargar.

El Proyecto de Ley de Patrimonio Cultural de la Nación no tiene nada de novedoso con respecto a lo que se ha visto, ya que recupera el espíritu y la letra de la Constitución y de otras anteriores leyes. Tal vez sea importante señalar que este Proyecto amplía a considerar los bienes integrantes del Patrimonio Nacional, según el Art.5, Inciso f), “El material etnológico”. Aquí debemos suponer que éste tópico

¹⁸ . Más aún, ésta sigue los parámetros legales de las sociedades occidentales, las cuales han servido de modelo

incluye los instrumentos musicales, máscaras, vestidos, etc. Con respecto a la organología, el inciso m) es puntual al señalar bien patrimonial, a los “instrumentos de música de especial interés”. Ambiguo, ya que puede incluirse en este acápite, desde un órgano del s. XVIII hasta un *mohoceño*, siempre que a “alguien” se le ocurra que tenga éste último un “especial interés”.

En todo caso, considero que tanto la Ley de Derechos de autor como este Proyecto de Ley de Patrimonio Cultural de la Nación, entran en contradicción con algunos artículos de la Constitución Política del Estado, principalmente con el Art. 171, que reconoce en su inciso I) no sólo los derechos culturales de los pueblos indígenas, sino “su identidad, valores, costumbres e instituciones”.

Si el Estado es el garante de los contratos de todas las personas jurídicas e institucionales en el país –y ahí se supone que no existe distinción étnica, social, etc.–, ¿Por que expropia los bienes y derechos culturales de las comunidades campesinas y de los pueblos indígenas?. ¿Que hace diferente a un “Jula Jula wayñu” ejecutada por una "tropa" de una comunidad indígena de una obra ejecutada con *Jula Julas* compuesta por un compositor urbano?. Pues es muy simple; la visión de las elites en términos culturales, sigue fincada en la idea de un Estado Nación orgánico-romántico desplegada desde el mismo Estado, a través de la educación. Es por eso que el primero es supuestamente ancestral y “telúrico”; el otro no, aunque se sostendrá que el compositor-autor-individuo recoge el “espíritu” y el “sabor de la tierra”, lo que lo haría “nacional”. Es por eso, creo, que el Estado confisca los bienes culturales, los “materiales etnológicos”, el “folklore” indígena y campesino, ya que es funcional al relato mitológico en el cual asienta su boga mítica.

Concebida la Nación como particular y única, estas “marcas”, fijas, trascendentes, serían la que diferenciaría a la Nación boliviana de las otras naciones y, en ellas, estarían afincadas el “espíritu”, la “identidad”, el “carácter” y la “cultura nacional”; en aquello que los otros no tienen y que se supone viene de un pasado único y glorioso. Es decir, se tratarían de esas “marcas” que nos hacen una “comunidad de destino”, trascendente y trascendental.

Pero, si uno ve la realidad, lo que estamos viviendo son los imperativos mundiales del mercado, de la interconexión. Desde el propio proyecto del Estado, estamos actualmente siendo empujados hacia una “comunidad de leyes” en la cual la “comunidad de destino” se va disolviendo.

Si esto es cierto, el Estado, en tanto garante de los contratos con la heterogeneidad de ciudadanos y de la diversidad cultural, debería ejercer este papel y dejar de ser lo que es hasta ahora: un “arbitro” que “bombee” para donde le da la gana. O para decirlo más claramente, para los grupos que tienen poder e influencia.

En una “comunidad de leyes”, las políticas culturales y patrimoniales del Estado deberían ser, desde la perspectiva de los derechos individuales, universalizadoras y no particularizadoras.

Desde la perspectiva del respeto de la diversidad consagrada por el primer artículo de la Constitución, debería ser particularizadora y no universalizadora; mucho más si nos referimos al “patrimonio” y los “derechos autorales” y la “propiedad intelectual”. Veamos por que.

“Autoría” y “Propiedad intelectual indígena”: Provocaciones para un debate

Queda claro que lo matizado hasta ahora, forma parte de todo el bagaje jurídico desarrollado desde el Estado y que tiene un trasfondo claramente etnocentrista que privilegia no sólo la ley escrita -de una parte de la sociedad-, sobre las otras “leyes” -de tipo oral, por ejemplo-, sino las propias concepciones occidentales sobre lo que se entiende por “autoría”, por “propiedad intelectual”¹⁹. ¿Existirán "otras formas" de encarar esta problemática?

En el Norte de Potosí, como en todos los Andes, la “música” y la “poesía cantada” no pertenece a nuestro mundo; el mundo de los hombres (*Kay Pacha*), sino al mundo de la *Manqha Pacha*, donde habitan los "diablos", el "Seren". Y es el *Seren* (*Sirina*, *Sirinu*), quien, efectivamente, “saca” la "música" y la "poesía", y la “entrega” a los hombres para que con ellas puedan asistir a las fiestas. Este hecho, complejo y peligroso, es mediatizado por el “*luriri*”, “maestro de música”, quien “escucha” la música y será el encargado de transmitir a los demás miembros músicos de la comunidad. El sonido estético de los instrumentos musicales, tampoco pertenece a nuestro mundo, sino al *Seren*. Es por eso que los *charangos*, *guitarrillas*, *jula julas*, *sikuras* y *sikuris*, deben ser “serenados” (ritualizados) para que ellos adquieran su sonido estético, “*ch`uita*” (limpio). La capacidad interpretativa de los músicos tampoco es una cualidad humana en tanto, para ser un buen ejecutante, estos deben también “serenarse”; entonces adquieren “encanto”²⁰ y el instrumento "tocará por su cuenta".

Los *Jalq`a* de Chuquisaca consideran que es el *sajra* (diablo, habitante de la *Manqha Pacha*) el que “entrega” a los músicos los *wayñus* nuevos que salen cada año. Esta es realizada mediante el sueño, por lo que esta experiencia no tiene nada que ver con la racionalidad y con el intelecto; más aún, esta se desarrolla como un acto “irracional” del sub-conciente²¹.

Los aymaras de las provincias Los Andes, Omasuyus, Pacaje e Ingavi atribuyen por su parte la fecundidad musical al *anchanchu* y la *sirina* -"figura de mujer con cola de pez o lagarto"-, la misma que es entregada a los hombres (Mamani Laruta 1991: 186).

¹⁹ . Tal hecho fue planteado de manera muy clara por Michelle Bigheño.

²⁰ . Para una relación más puntual sobre el *Seren* y su vinculación con la "música", la "poesía" cantada, el sonido estético, etc., pueden consultarse los trabajos de Thomas Turino, María Esther Grebe, Gabriel Martínez, Henry Stobart, Wálter Sánchez, Denise Y. Arnold.

²¹ . Se pueden consultar los trabajos de Rosalía Martínez, Gabriel Martínez, entre los más importantes.

Entre los *Chiriguano-Guaraní*, la música tiene también sus “dueños” (*iyas*) quienes son los que “entregan” el sonido a los hombres. Igualmente los instrumentos musicales y, por ende su sonido estético tienen sus propios dueños. Así, el colibrí, “*chino*”, es “violiner” (es el *iya* del violín); el saltamonte-grillo, es el dueño (*iya*) de los *temimbi*²².

Estos tres ejemplos, dos de las “tierras altas” y uno de las “tierras bajas”, nos muestran realidades distintas. Primero: la “creación” musical humana, no es un acto del intelecto sino del subconsciente -la música y la poesía viene por los sueños-, o se trata de una percepción sensorial -se “escucha” la música que “saca” el Sereno-. Segundo: la “propiedad” y la “autoría” no son humanas: la música, el sonido estético, la poesía cantada, pertenecen al Sereno, el *Supay* o las *Iyas*. Tercero: Queda claro que si existe algún tipo de “propiedad intelectual” y “autoría”, esta pertenecería a un ámbito “no humano”²³.

Las comunidades negras contrastan -hasta donde se conoce- con estas visiones. En ellas, la noción de “autoría” parece más evidente, en tanto, los propios comunarios identifican a los “autores” de determinadas piezas musicales. De hecho, existen grandes “compositores” reconocidos desde antes. Entre ellos, puede citarse al Rey Bonifacio Pinedo (Mururata), el abuelo Manuel de la Barra (Tokaña) y, en la actualidad, Vicente Gemio (Tokaña). No obstante, existe una matriz rítmica en la ejecución de los tambores, una estética sonora e incluso “coplas” introductorias (“*Isidoro Belzu Bandera ganó, ganó la bandera del Altar Mayor*”) que constituyen creaciones históricas colectivas que tienen una “autoría” común, reconocida por todos. El “sentido” mismo de la música se integra a un sistema cultural mayor que hace a la cultura negra. Así puede reconocerse en el carácter “parlante” de los tambores donde se despliegan códigos colectivos reconocidos por los miembros de la comunidad; las letras de las canciones, como lo hacían los antiguos *griots* africanos, se vincula siempre a la entrega de un mensaje. La organización de la saya y de una tropa, sigue una forma de ordenamiento jerarquizado que les permitió generar formas de cohesión grupal que no fueron detectadas por los grupos de poder. Entonces, alrededor del fenómeno sonoro y poético, la comunidad negra generó su propia identidad y un futuro posible. Ahí existe una “propiedad intelectual”, un “hardware”, un conocimiento, que deviene histórico. ¿De quien es la “propiedad”? ¿De quien es la autoría? –no de una pieza en particular-. Ellos dicen y con mucha razón: “Del pueblo negro”²⁴.

²² . Agradezco esta información a David Keremba M., historiador *Guaraní*.

²³ . Esto puede ser aún más complejizado si tomamos en cuenta lo que plantea Henry Stobart, con respecto a las grabaciones realizadas por los mismos campesinos del norte de Potosí, quienes abogan también contra la “piratería”, y que puede extrapolarse a otras zonas. ¿Son éstos los “verdaderos” autores, o se trata de luiris que “recogen” la música del Sereno, graban y se atribuyen una “autoría” en términos individuales? ¿Donde queda el proceso creativo humano?.

²⁴ . Se pueden ver los trabajos de Mónica Rey, Robert Templeman, Wálter Sánchez.

En este contexto complejo, ¿Cómo tratar el tema de la “autoría” y de la “propiedad intelectual”, en un mundo cada vez más interconectado por los medios de comunicación, las tecnologías de información y por la economía, donde los conocimientos “locales” son rápidamente incorporados como un componente más a ser usado dentro de lo “global”? ¿Cómo hilvanar en un contexto Estatal neoliberal -con políticas patrimoniales vinculadas a dar una boga mitológica a la nación, sustentada en la supuesta ancestralidad telúrica de las sociedades indígenas-, con los derechos de la diversidad sociocultural y que se expresa en modos de conocimiento y de resolución filosófica del mundo distinta a la lógica occidental, en el cual, artefactos culturales como la música, la poesía, el sonido estético, las categorías mentales responden a otro orden, “no racional”, ni instrumentalizado? ¿Cómo tratar la “autoría” y la “propiedad intelectual” cuando la música, la poesía, pertenecen al orden de los Dioses y es un asunto no-humano? ¿Cómo defender la creación de los dioses-diablos-luriris, de la lógica instrumental occidental de los músicos académicos, populares, canta-autores y folkloristas, rescatadores del folklore nacional?.

Epilogo y algunas reflexiones finales

Se ha tratado el asunto de la “música indígena” en diversas escalas: por una parte, a lo que hace a su comprensión desde el Estado-nación, de 1952 hasta la actualidad y de que manera, ésta es percibida como un elemento importante para la “identidad cultural” de Bolivia. Desde esta perspectiva, la política estatal fue la de la confiscación. La música indígena y otras expresiones son artefactos culturales cuya “propiedad” es estatal y “tesoro cultural de la nación”. Punto. Siendo definidas como productos “folklóricos” de sociedades concebidas como “folk”, éstas se hallan regidas por su “anonimato, tradicionalidad”, etc. Por tanto no tienen “autoría”. Como tales, deben ser “protegidas”, “promovidas”, resguardadas”, etc. Y, esta función le corresponde al Estado, en tanto “propietaria”. El derecho intelectual tampoco puede ser reconocido ya que pertenece a “autor anónimo”. Desde esta perspectiva, macro, la legislación ha venido definiendo, por lo tanto, una serie de medida precautelares y represivas.

Una visión antropológica, cambia radicalmente el horizonte. En muchos casos, sí existe una autoría individual en la creación musical y poética, reconocida por las comunidades, pero a su vez articulada a una filiación grupal, vinculada al mundo ritual-religioso. El "creador" supone el manejo de un bagaje cultural, reconocido, y en el que se reconoce la comunidad. El músico tiene una función social en el cual se reconocen sus méritos creativos y estéticos, pero debe a cambio una subordinación a lo social. En otros casos, la “autoría” y la “propiedad intelectual” pasan a las

deidades, convirtiéndose en un asunto donde los hombres son apenas mediadores. Pero existe una relación de dependencia mutua y de reciprocidad entre las deidades y los hombres, lo cual hace que la música y la poesía sean elementos importantes no sólo en las relaciones entre hombres –en tanto creadores de identidad- sino entre hombres y dioses. Esta relación es, por tanto, compleja.

Finalmente, todo este bagaje de conocimiento campesino e indígena, supone mucho más que la propia producción de una pieza musical, la construcción de un instrumento musical o la entonación de una copla; supone procesos de creación rítmicos (p. ej. En los toques de tambores negros, o ritmos *aymaras* como el *wayñu*, el *kirki*, etc.), estéticos (por ej. en el cantar agudo de las mujeres en los andes), acústicos (sonido *tara*, *q'íva*, etc., en el norte de Potosí, utilización de armónicos en la *tarqa* por ej.), poético (en el cantar de las mujeres en las fiestas o, en las coplas que entregan mensajes en la música negra), tecnológicos (en la construcción de instrumentos musicales), técnicos (en la técnica dialogada entre ira y arca, etc.), rituales, etc. Generado, producido, contrastado, probado históricamente; constituye, en términos informáticos, el *hardware* de una sociedad²⁵. Y, éste es un elemento importante, en tanto, este conocimiento, instrumentalizado por las sociedades occidentales, se convierte simplemente en un *software* que puede ser manipulado, vendido, negociado, copiado y mercantilizado²⁶. Más allá de las apreciaciones de orden moral, en éstas se hallan involucrados factores que hacen también a la economía, al poder.

En todo este proceso, la categoría “patrimonio” pareciera ser también una de las mayores trampas que desde el Estado y desde el mercado se plantean a las sociedades campesinas e indígenas.

²⁵ . Tal como fue planteado por Ramiro Gutiérrez con respecto a las sonoridades indígenas que comienzan a ser vistas en una lógica mercantilista por empresas transnacionales vinculadas a la música. Lo mismo que las medidas de los instrumentos musicales, el conocimiento indígena, las acústicas, los registros de los instrumentos musicales, etc.

²⁶ . Tal como nos ha mostrado Henry Stobart con el ejemplo del grupo Octavia y que usan grabaciones etnológicas de música de los *ayllus* del norte de Potosí, como un elemento acústico más en una obra de rock, pero a partir del cual, puede darse un tinte "nacional".

LEYES CONSULTADAS

Constitución Política del Estado. Reformada y aprobada por Ley N° 1615 de 6 de febrero de 1995.

Ley de Derechos de Autor, N° 1322, de 13 de abril de 1992.

Ley de Participación Popular, N° 1551, de 20 de abril de 1994.

Ley de Municipalidades N° 2028, de 28 de octubre de 1999

Proyecto de Ley de Patrimonio Cultural de la Nación, 1999. Borrador.

BIBLIOGRAFIA

Bedoya Ballivián y Diez Astete, Alvaro y Pardo Barrientos, Luis
1990 *Bases de la Política Cultural Boliviana*. La Paz: IBC.

Guerra Gutiérrez, Alberto
1990 *Folklore Boliviano (Anexo: Legislación)*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.

Mamani Laruta, Clemente
1991 "Ajayu, Qmasa, Anchanchu y Sirng. Deidades facilitadoras de la composición musical andina", en: Reunión Anual de Etnología, 1991. Tomo I, La Paz: MUSEF, 185-188.

Céspedes, Gilka Wara
1984 "La cultura del 52 en el folklore", *Presencia*, 6.VIII.84.

Delannoi, Gil
1993 "La Teoría de la Nación y sus ambivalencias", en: *Teorías del Nacionalismo* (Gil Delannoi y Pierre-André Taguieff, Compiladores), Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 9-17.

Renaut, Alain
1993 "Lógicas de la Nación", en: *Teorías del Nacionalismo* (Gil Delannoi y Pierre-André Taguieff, Compiladores), Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 37-62.

Morín, Edgar
1993 "El Estado-Nación", en: *Teorías del Nacionalismo* (Gil Delannoi y Pierre-André Taguieff, Compiladores), Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 451-458.