

**UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES  
FACULTAD DE DERECHO Y CIENCIAS POLITICAS  
CARRERA DE DERECHO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES Y SEMINARIOS**



**TESIS DE GRADO**

**“PROTECCION JURIDICA DEL TINKU PARA SU  
PROMOCION CULTURAL, RITUAL Y DE EXPRESION  
FOLKLORICA BOLIVIANA”.**

(Tesis para optar el grado de licenciatura en Derecho)

**Postulante: Mayckol Jesús Valencia Guzmán.**

**Tutor: Dr. Javier Tapia Gutiérrez.**

**La Paz – Bolivia**

**2013**

## **DEDICATORIA.**

**A mis Sobrinos: Camila Renata Shanice, Iván Andrés, Sofía Gabriela y a todos los sobrinos que en un futuro no muy lejano formen parte de mi vida, por ser la descendencia de mi familia, por ser mis hijos putativos, por ser el impulso a mis proyectos de vida y la herramienta de amor, paz y cariño.**

**A mi madre y padre por darme la vida y por ser mi apoyo incondicional en cada momento.**

## **AGRADECIMIENTO.**

**A Dios por darme la vida y por hacer uno de mis sueños, hecho realidad.**

**A mi Tutor Dr. Javier Tapia Gutiérrez por el apoyo y aporte de conocimientos a la presente tesis.**

**A mis Padres por ser quienes guiaron mis pasos desde niño.**

**A mi hermana Shirley Ivonne por ser mi apoyo incondicional y desmedido. A mis hermanos, por ser mis mejores amigos y compañeros de vida.**

**Al Lic. Fernando Villazon Cossío, por ser quien cuidó de mi economía, por darme la oportunidad de vida laboral y por ser quien apoyó mi tesis desde mi fuente de trabajo.**

**A la Lic. Marcela Espinar Capriles porque encontré en ella una ayuda desmedida para poder llevar adelante la presente Tesis.**

**A todos mis amigos, y particularmente a Frank Reynaldo Mollinedo Ramírez, porque desde su apoyo logístico permitieron llevar adelante mi proyecto.**

## RESUMEN ABSTRACT

*El Tinku como parte de nuestros ritos y danzas folklóricas bolivianas, se ha visto amenazado hace más de quince años con imitaciones y plagio por países vecinos como Perú y Chile, haciendo uso y abuso de nuestra expresión folklórica y patrimonio cultural boliviano, generando para sí riqueza económica y cultural a su país, desplazando de estos recursos a nuestro país y creando en cada uno de los turistas y extranjeros la idea de que el Tinku es danza folklórica de estos dos países.*

*Bolivia a través de la refundación del nuevo estado plurinacional ha encomendado las tareas de protección y proclamación como patrimonio a más de siete danzas folklóricas como pertenecientes a Bolivia, demostrando así el derecho propietario que tenemos los bolivianos sobre nuestras danzas folklóricas o conocidas en el ámbito internacional como Expresiones del Folklore.*

*La Ompi como máximo ente regulador y entendido en la materia de Propiedad Intelectual a nivel internacional, ha propuesto ejemplos de normativas jurídicas que protejan las expresiones de folklore de cada uno de los países miembros de dicha organización. Son varias las normativas jurídicas creadas para la protección de la creación intelectual de los seres humanos, pero que aún existe un vacío jurídico que toque la temática de las expresiones del folklore, tampoco existe una instancia especializada ante la UNESCO donde pueda hacerse efectiva las demandas de propiedad de las expresiones del folklore.*

*La normativa nacional promulgada actualmente sobre el turismo y promoción turística del país ha sido actualizada, pero con la existencia de algunos vacíos legales que en el transcurso del tiempo podrán ser atendidos, el turismo como un espacio de ingreso económico de nuestro país, tiene la necesidad de ser tomado en cuenta por parte del estado para un mejor desarrollo de la nueva promoción turística comunitaria.*

*Los tratados, convenios y acuerdos internacionales entre estados son una vía pacífica y diplomática para hacer efectivo el reconocimiento de derechos por parte de aquellos que los demandan, así también hacer efectivo lazos de amistad para un mejor desarrollo de las culturas y el turismo vivo de cada país, llegando a desarrollar y potenciar de esta manera su turismo local y el turismo a nivel internacional.*

*Si bien una ley coadyuva al desarrollo del turismo en Bolivia, el estado a través de sus diferentes instituciones deberá ser el ente gestor que apoye, resguarde, promocióne, las expresiones del folklore de nuestro país, así también sea quien lleve adelante las inquietudes y demandas de aquellos ciudadanos que sienten que su cultura, su patrimonio, su cultura, su folklor; están siendo objeto de plagio y uso indebido por aquellos que no tienen estas expresiones folklóricas como parte de su cultura y patrimonio propio y que ven la necesidad de usurpar e imitar lo nuestro.*

**“PROTECCION JURIDICA DEL TINKU PARA SU  
PROMOCION CULTURAL, RITUAL Y DE EXPRESION  
FOLKLORICA BOLIVIANA”**

<b>INDICE</b>	<b><u>Pág.</u></b>
AGRADECIMIENTO.	I
DEDICATORIA.	II
RESUMEN ABSTRAC	III
<b><u>DISEÑO DE LA INVESTIGACION</u></b>	
<b>1.- ENUNCIADO DEL TEMA DE TESIS. ....</b>	<b>1</b>
<b>2.- IDENTIFICACION DEL PROBLEMA. ....</b>	<b>1</b>
<b>3.- PROBLEMATIZACION. ....</b>	<b>3</b>
<b>4.- DELIMITACION DEL TEMA DE LA TESIS.....</b>	<b>4</b>
4.1.- DELIMITACION TEMATICA.....	4
4.2.- DELIMITACION TEMPORAL.....	4
4.3.- DELIMITACION ESPACIAL. ....	4
<b>5.- FUNDAMENTACION E IMPORTANCIA. DEL TEMA DE TESIS. ....</b>	<b>4</b>
<b>6.- OBJETIVOS DEL TEMA DE LA TESIS. ....</b>	<b>5</b>
6.1.- OBJETIVOS GENERALES. ....	5
6.2.- OBJETIVOS ESPECIFICOS. ....	5
<b>7.- MARCO DE REFERENCIA. ....</b>	<b>6</b>
7.1.- HISTORICO. ....	6
7.2.- MARCO TEORICO. ....	
7.3.- MARCO CONCEPTUAL.....	15

	<u>Pág.</u>
7.4.- MARCO JURIDICO. ....	20
<b>8.- HIPOTESIS DEL TRABAJO. ....</b>	<b>24</b>
8.1.- VARIABLES. ....	24
8.1.1.- INDEPENDIENTE. ....	24
8.1.2.- DEPENDIENTE. ....	24
8.2.- UNIDADES DE ANALISIS. ....	24
8.3.- NEXO LOGICO. ....	24
<b>9.- METODOS Y TECNICAS A UTILIZAR EN LA TESIS. ....</b>	<b>24</b>
9.1.- METODOS. ....	24
9.1.1.- GENERALES. ....	24
9.1.2.- ESPECIFICOS. ....	25
<b>10.- TECNICAS A UTILIZARSE EN LA TESIS. ....</b>	<b>26</b>
<b>DESARROLLO DEL DISEÑO DE PRUEBA – TESIS.</b>	
INTRODUCCION. ....	28
<b>CAPITULO I.....</b>	<b>32</b>
<b>PATRIMONIO FOLKLORICO Y CULTURAL. ....</b>	<b>32</b>
1.- Patrimonio desde el punto de vista del Derecho Romano. ....	32
2.- Concepto de patrimonio. ....	32
3.- Otros conceptos de patrimonio. ....	34
4.- Características del patrimonio. ....	34
5.- Clases de Patrimonio. ....	35
5.1.- Patrimonio Estatal. ....	35
5.2.- Patrimonio Nacional. ....	35

	<u>Pág.</u>
6.- Cultura. ....	36
7.- Concepto de Cultura. ....	37
8.- Otros conceptos de Cultura. ....	40
9.- Concepto de patrimonio Cultural. ....	41
10.- Cultura y sus limitaciones. . ....	43
11.- Folklore.....	43
12.- Concepto de Folklore. ....	44
13.- Concepto de Patrimonio Folklórico. ....	46
14.- Patrimonio Folklórico y Cultural.. ....	47
<b>CAPITULO II. ....</b>	<b>48</b>
<b>ANTECEDENTES DEL TINKU EN LA EPOCA PREHISPANICA</b>	
<b>Y COLONIAL. ....</b>	<b>48</b>
1.- El Incario. ....	48
2.- La Cultura Mochica. ....	49
3.- Historia del Tinku – Encuentro. ....	52
4.- Independencia de Bolivia y sus efectos Culturales. ....	60
5.- Bolivia Republicana - Cultura y Folklore. ....	62
<b>CAPITULO III. ....</b>	<b>63</b>
<b>CONTEXTUALIZACION DE LA MUSICA Y DANZA</b>	
<b>FOLKLORICA.....</b>	<b>63</b>
<b>1.- Concepto de Música. ....</b>	<b>63</b>
1.1.- Concepto de Música Folklórica. ....	64
<b>2.- Concepto de Danza. ....</b>	<b>65</b>

	<u>Pág.</u>
2.1.- Concepto de Danza Folklórica. ....	66
2.2.- Clases de Danzas Folklóricas. ....	67
2.2.1.- De Origen Prehispánico. ....	67
2.2.2.- De Origen Colonial. ....	68
<b>CAPITULO IV. ....</b>	<b>71</b>
<b>CONTEXTO DEL TINKU COMO RITO, FIESTA, DANZA, MUSICA Y VESTIMENTA. ....</b>	<b>71</b>
<b>1.- Rito. ....</b>	<b>71</b>
<b>2.- Concepto de Rito. ....</b>	<b>71</b>
<b>3.- Características del Rito. ....</b>	<b>72</b>
<b>4.- El Tinku como Rito. ....</b>	<b>73</b>
<b>5.- Concepto de Fiesta. ....</b>	<b>75</b>
5.1.- Fiesta de la Cruz. ....	79
<b>6.- Escenarios Geográficos donde se desarrolla el Tinku. ....</b>	<b>83</b>
6.1.- Potosí y la Provincia de Chayanta. ....	83
6.1.1.- Comunidades: Pocoata y Macha. ....	86
<b>7.- Concepto de Tinku. ....</b>	<b>87</b>
<b>8.- Características del Tinku. ....</b>	<b>89</b>
<b>9.- Desarrollo del Tinku - Encuentro. ....</b>	<b>90</b>
<b>10.- Música del Tinku. ....</b>	<b>101</b>
10.1.- Jula Julas. ....	103
10.2.- Charango. ....	105
<b>11.- Vestimenta del Tinku. ....</b>	<b>108</b>
11.1.- Vestimenta de Varones. ....	108

	<u>Pág.</u>
11.2.- Vestimenta de Mujeres. ....	110
<b>12.- Danza del Tinku. ....</b>	<b>111</b>
11.1.- Zapateos. ....	113
11.2.- ZicZac de los Jula Julas y comunidades. ....	113
<b>13.- Encuentro Físico cuerpo a cuerpo. ....</b>	<b>113</b>
13.1.- Ñukus. ....	113
13.2.- Golpes de Puño. ....	114
13.3.- Resultados del Encuentro Físico. ....	115
<b>14.- Tinku a finales del Siglo XX y principio del siglo XXI. ....</b>	<b>115</b>
14.1.- Danza. ....	117
14.2.- Música. ....	117
14.3.- Vestimenta. ....	118
<b>15.- Conjuntos y Fraternidades más representativos del Tinku. ....</b>	<b>119</b>
15.1.- Conjunto Artístico "Tinkus Tolkas" - Oruro y La Paz. ....	119
15.2.- Taller Cultural "Tinkus Wistus" - La Paz. ....	120
15.3.- Fraternidad "Tinkus Puros y Naturales" - La Paz. ....	121
15.4.- Fraternidad "Tinkus San Simón" – Cochabamba. ....	121
<b><u>CAPITULO V.</u> ....</b>	<b>123</b>
<b>DISPOSICIONES JURIDICAS VIGENTES A NIVEL INTERNACIONAL Y NACIONAL SOBRE EL PATRIMONIO FOLKLORICO YCULTURAL. ....</b>	<b>123</b>
1.- Generalidades. ....	123
2.- DECLARACION DE LOS DERECHOS HUMANOS. ....	126
3.- CONVENIO ANDRES BELLO. ....	128
4.- OMPI. ....	130

	<u>Pág.</u>
5.- UNESCO - ONU. ....	131
6.- LEY TIPO DE TUNEZ SOBRE DERECHO DE AUTOR 1976. ....	133
7.- DISPOSICIONES TIPO PARA LEYES NACIONALES SOBRE LA PROTECCION DE LAS EXPRESIONES DEL FORUM MUNDIAL OMPI-UNESCO 1982. ....	136
8.- CONVENIO DE BERNA PARA LA PROTECCION DE LAS OBRAS LITERARIAS Y ARTISTICAS 1967. ....	137
9.- TRATADO DE LA OMPI SOBRE INTERPRETACION O EJECUCION Y FONOGRAMA (WPPT) 1996. ....	138
10.- MEMORIA DEL FORUM MUNDIAL UNESCO.OMPI SOBRE LA PROTECCION DEL FOLKLORE PHUKET, TAILANDIA 1997. ....	140
11.- CONSTITUCION DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA ....	145
12.- LEY DE DERECHOS DE AUTOR. ....	148
13.- LEY N° 237, LEY DE 20 DE ABRIL DE 2012. ....	150
14.- LEY GENERAL DE TURISMO - BOLIVIA TE ESPERA. 25 de Septiembre de 2012. ....	151
15.- LEY DE AUTONOMIAS Y DESCENTRALIZACION. Ley No031.....	156
 <b>CAPITULO VI. ....</b>	 <b>161</b>
<b>METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.....</b>	<b>161</b>
<b>1.- Técnicas Empleadas. ....</b>	<b>161</b>
1.1.- Encuesta de Opinión. ....	161
1.1.1.- Resultados de la Encuesta. ....	162
1.2.- Entrevistas. ....	172

	<b><u>Pág.</u></b>
1.2.1.- Transcripción de las Entrevistas. ....	172
1.3.- Observación. ....	176
1.4.- Fotografía. ....	176
1.5.- Video. ....	177
<b>CAPITULO VII. ....</b>	<b>178</b>
1.- ANALISIS SOBRE LA PROMOCION TURISTICA, LA PROTECCION JURIDICA Y EL PLAGIO, USO, EJECUCIÓN, APROPIACIÓN INDEBIDA, IMITACIÓN, DEFORMACIÓN Y DESNATURALIZACIÓN DEL TINKU" EN PERU Y CHILE. ....	178
2.- Escenarios y festividades pagano religiosas de Chile y Perú donde se ejecuta e imita el Tinku. ....	182
3.- Anteproyecto de tratado bilateral o multilateral entre Bolivia - Perú y Chile sobre la restricción a la ejecución y uso del Tinku como danza folklórica y ritual de Bolivia.....	187
4.- Anteproyecto de ley para protección jurídica y promoción turística del Tinku como patrimonio cultural, ritual y de expresión folklórica Boliviana. ....	196
<b>CAPITULO VIII. ....</b>	<b>205</b>
CONCLUSIONES. ....	205
<b>CAPITULO IX. ....</b>	<b>208</b>
RECOMENDACIONES. ....	208
BIBLIOGRAFIA.	
ANEXOS.	

## **1.- ENUNCIADO DEL TEMA DE TESIS.**

### **“PROTECCION JURIDICA DEL TINKU PARA SU PROMOCION CULTURAL, RITUAL Y DE EXPRESION FOLKLORICA BOLIVIANA”.**

## **2.- IDENTIFICACION DEL PROBLEMA.**

Potosí, un gran centro minero antes y durante la colonia, cuenta actualmente con un potencial cultural muy enriquecedor, donde en poblaciones nordinas, se encuentra un ritual de muchos años por no decir milenario, este ritual realizado al norte de este departamento; entre las comunidades de Macha y Pocoata, han dado al país y al mundo una muestra de respeto y veneración a la Pachamama o madre tierra. Si bien el Tinku, Tinkuy o llamado en la lengua castellana como encuentro, es un ritual andino Boliviana relevante, donde hombres, mujeres, niños y ancianos, llevan adelante encuentros físicos de gran magnitud como rito, dando como resultado la muerte, el caído con su sangre se convierte en una ofrenda a la Pachamama, motivo este para que la madre tierra pueda otorgarles a cada comunidad en este encuentro una buena cosecha. Este rito potosino por excelencia en el transcurso de los años se ha relacionado con la danza, danza de los pobladores de diferentes localidades con abarcasos o zapateos, danzan demostrando la fuerza de su comunidad, he ahí donde nace la idea de que el Tinku sea bailado en fiestas pagano religiosas y/o populares de nuestras diferentes ciudades y se convierta hoy en día en un referente folklórico nacional. Los adultos, niños y especialmente jóvenes; danzan este ritmo por varios kilómetros en las fiestas, destacando la vestimenta colorida y la música, realizando coreografías que si hoy en día se han ido estilizando no deja de lado la esencia del Tinku. A partir de la declaración del Carnaval de Oruro como patrimonio oral e intangible de la Humanidad por la Unesco en fecha 18 de mayo de 2001, las diferentes danzas folklóricas Bolivianas han ido sufriendo imitaciones por países del área andina de Sud América, países como Perú y Chile, particularmente han estado incursionando estas danzas en sus festividades patronales o no patronales, tratando y haciendo creer al mundo y turistas que las danzas folklóricas Bolivianas también son su patrimonio y propiedad cultural. El Tinku o la danza del Tinku se baila de manera indiscriminada y hasta descarada, interpretando esta danza folklórica netamente Boliviana como si fuera creación suya, imitándola, desnaturalizando su esencia, su origen y apropiándose, señalando que está inmersa en su cultura y folklore.

Entre los casos más importantes como problema de estudio son las imitaciones en las localidades de Arica por parte de Chile y Puno por parte del Perú. El problema central

está, en que esta danza está siendo utilizada como plataforma turística o promoción turística para estos países hacia el mundo, usurpando lo que por derecho nos corresponde y pertenece, están haciendo creer al mundo y particularmente a países del Norte de América, Europeos y Asiáticos; que el Tinku es una danza de la región andina y que su tesis se basa en que al ser una danza del área geográfica andina, por derecho estos países vecinos también pueden ejecutarla y a su vez también les pertenece porque son países que pertenecen a la región andina, como lo es también Bolivia. Se apropian de nuestra vestimenta típica, nuestra música, nuestra danza, nuestra cultura y nuestro folklor y no existe normativa jurídica alguna que proteja su ejecución y uso, sanciona la imitación, apropiación, desnaturalización y deformación, el uso de la música, la vestimenta y el concepto que enmarca el verdadero significado del Tinku.

Estos países no tienen el conocimiento exacto para poder aplicar esta danza folklórica en sus festividades, desde una mirada objetiva hacen mofa y ridiculizan nuestra danza, con coreografías que están muy alejadas de lo que realmente es el Tinku como expresión Folklórica y Cultural Boliviana y aun no conocen el origen, el porqué se utiliza la montera o el porqué se utilizan los rebosos, tampoco conocen como se realiza el rito, que significan las Julas, etc., esta es una pequeña prueba para saber si conocen o no mínimamente la vestimenta, tampoco conocen el significado de la fiesta, denominada "LA FIESTA DE LA CRUZ", es en esta fiesta donde se puede observar el porqué del Tinku, el principio del Tinku como Danza actualmente.

El problema también radica en que el gobierno a través del ministerio de Culturas, la cancillería y las embajadas en estos países no realizan políticas públicas para promocionar y proteger nuestro folklor y particularmente el Tinku como un rito y patrimonio cultural, como una expresión folklórica de nuestro país, este problema de uso y abuso por parte de los países vecinos día a día va acrecentándose más, los videos y fotografías en internet y canales de television, conjuntamente con las festividades en estos países son el fiel reflejo de que el Tinku no está siendo protegido, que todo su componente histórico, ritual y cultural está siendo olvidado. No se cuenta con una normativa jurídica marco que promocióne, proteja la ejecución, el uso; no existen políticas públicas para promocionarla turísticamente; no existe una conciencia social y una conciencia folklórica boliviana, es por eso que una norma jurídica será una herramienta que permitirá al boliviano proteger el folklor de estos usos y plagios y no restringir a su vez los atropellos e imitaciones por estos países; no existen campañas turísticas en todo el año a excepción del carnaval de oruro que promuevan las danzas folklóricas y particularmente el Tinku; en el departamento de potosí, la gobernación y la alcaldía de la localidad como entes actualmente autónomos, pueden tomar acciones en contra de aquellos que usurpen y se apropien de nuestra identidad, de nuestros ritos,

nuestra cultura, nuestro patrimonio, nuestro folklore y para ser más claro de una danza como el Tinku que nos representa a nivel nacional e internacional.

### **3.- PROBLEMATIZACION.**

La presente investigación dará ideas muy claras de cómo podemos promover y proteger jurídicamente al Tinku, teniendo los conocimientos e información apropiada de toda su historia hasta la actualidad, es necesaria una norma jurídica sea esta una ley, un decreto, una declaración, un pacto, un tratado; que sintetice en él, que el Tinku es de nuestra propiedad, es parte de nuestro acervo cultura, patrimonio boliviano, un ritual desde la colonia y una expresión folklórica netamente Boliviana, llegándose a acuerdos y/tratados bilaterales o multilaterales con estos países usurpadores, señalar que el verdadero problema se encuentra con estos países Chile y Perú. La vestimenta correcta, la música, el rito, sean también reconocidos; que se regule su ejecución en las fiestas folklóricas de estos países, que el mundo y turistas conozcan que el Tinku es de Bolivia y Potosí; de esta manera se podrá reconocer de donde es el Tinku como danza y rito, que en cada ejecución se declare a medios de comunicación internacionales que cubren estos eventos y turistas que el Tinku es Boliviano, impedir que se ejecute esta danza es complicado pero no difícil, recalando que son varios años que en estos países bailan en Tinku, pero su ejecución se puede limitar. Que no lleguen al grado de señalar que el Tinku es peruano o chileno, que los extranjeros tengan la información correcta aunque resumida de donde viene este encuentro, que no promocionen el Tinku al mundo entero como patrimonio suyo.

Esta apropiación se debe a que si bien están estos países en la región andina de Sud América, según su tesis que nos plantean y manejan ante medios medios de comunicación, es que creen que toda la cultura, danzas, música, folklor, vestimenta es compartida, para este caso no existen fronteras; pues si bien la transculturalización es un mecanismo de unión para varios países de todo el mundo, la diferencia está en que cada región, población, tiene su propia historia, tiene su propia identidad y no podemos creer que por ser países andinos, tenemos el derecho de tomar lo que no es nuestro, que no es parte de nuestra identidad cultural, de hacer uso y abuso de una cultura que no nos pertenece, que aprovechen el vacío jurídico de protección de nuestras danzas folklórica Bolivianas, nuestros ritos, música, vestimenta y nuestra identidad. El estado no tiene políticas claras y precisas para proteger y preservar cada una de las danzas de nuestro acervo folklórico, este es considerado uno de los más grandes problemas que tiene nuestro país.

## **4.-DELIMITACION DEL TEMA DE TESIS.**

**4.1.- DELIMITACIÓN TEMÁTICA.-** La presente investigación del Tinku se realizara mediante un análisis del Derecho Social, desde la Sociología Jurídica, del Derecho Constitucional, del Derecho Internacional Público, desde la Antropología y la Etnografía, desde la construcción de un Derecho Cultural o Folklórico, el Turismo, la Sociología y desde la Historia Universal y Boliviana.

**4.2.- DELIMITACIÓN TEMPORAL.-** La investigación será abarcada desde la parte histórica y precolombina sobre las danzas, en particular sobre el Tinku. Se tomara muy en cuenta la investigación a partir de la Declaración como Obra y Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad por la Unesco al Carnaval de Oruro, desde el año 2001 a la actualidad, ya que es en este tiempo donde se vio claramente el problema de la usurpación e imitación de nuestras danzas folklóricas y del Tinku particularmente, por el mismo hecho de hacerse público su reconocimiento como patrimonio y obra de la humanidad.

**4.3.- DELIMITACIÓN ESPACIAL.-** La presente investigación por ser un tema de importancia nacional, para su estudio y comprensión debe delimitarse en aéreas de estudio, compréndase estas aéreas geográficas la ciudad de Potosí; con sus provincia Chayanta, Pocoata como tercera sección y la localidad de Macha. Es en estas zonas geográficas donde nace y se desarrolla el Tinku como ritual y danza muy particular, la proporción de datos bibliográficos la realizaré en la ciudad de La Paz y la ciudad de Potosí como centro de información bibliográfico muy importante; en cuanto al trabajo de campo y recopilación de datos orales lo hare específicamente en las comunidades ya mencionadas. En resumen mi investigación se limita especialmente en las ciudades de La Paz, Potosí y Oruro.

## **5.- FUNDAMENTACION E IMPORTANCIA.**

Es muy relevante promocionar y proteger a nivel nacional e internacional el Tinku, porque se está convirtiendo en un referente cultural, patrimonial, ritual y de expresión folklórica muy importante en Bolivia y sus fronteras, esta investigación nace porque se puede observar que en Bolivia, siendo este un país muy rico en folklor, turismo y cultura, no existe una norma de protección jurídica y peor aun, que esta norma permita la promoción del Tinku desde su manifestación ritual y cultural, como danza folklórica y patrimonio nacional. Por tal motivo los países andinos se apropian y hacen uso de nuestras danzas folklóricas. Esta promoción y protección jurídica en primera instancia permitirá que el Tinku con todos sus componentes (historia, música, vestimenta, rito,

danza), serán una plataforma turística para Bolivia con los países del mundo y conozcan el Tinku como danza Boliviana, más que todo para turistas que visitan nuestro país, a su vez que limite su uso y ejecución. En segunda instancia al tener esta herramienta jurídica promocional protectora podremos los bolivianos hacer un uso y manifestación de nuestra danza en cualquier parte del mundo, teniendo fundamentos teóricos, históricos y jurídicos, y a su vez sancionemos su imitación, desnaturalización, apropiación y cualquier deformación de la danza y rito. Este derecho que tenemos sobre nuestra cultura, sobre nuestra música y danzas folklóricas esta inherente a cada uno de los bolivianos por ser concebidos o nacidos en este suelo, derechos que pertenece a cada una de las comunidades del norte de potosí, el Tinku es considerado como la danza que identifica al departamento de Potosí, sus comunidades y provincias; es necesario tener las armas jurídico legales que permitan promocionar en diferentes espacios públicos internacionales y a su vez ejercer nuestro derecho frente a usurpaciones, usos, imitaciones y abusos por estos países y cualquier otro que tenga la intención de tomar lo que por derecho propietario patrimonial y cultural no les pertenece. Toda esta promoción y protección jurídica beneficiara a nuestra cultura e identidad, la fortalecerá, asentirá a sociabilizar potencialmente a países y turistas extranjeros sobre la verdadera identidad del Tinku, creara nuevos mecanismos turísticos que permitan conocer el Tinku, la danza y el rito. Otorgara a su vez responsabilidades estatales e institucionales convirtiéndose esta norma en una herramienta jurídica para afrontar controversias venideras con países y personas que utilizan y se apropian de nuestra cultura. El vacío jurídico existente de una norma que promueva y proteja las danzas folklóricas y particularmente el Tinku ocasiona que países vecinos usurpen y utilicen como folklore suyo nuestras danzas y ritos culturales, aclarando que no basta con tener una norma que no tiene alcance internacional y que solo declare que es patrimonio Boliviano al Tinku, mas al contrario se debe crear una norma que permita promocionar turísticamente al Tinku a nivel internacional y limite su ejecución.

## **6.-OBJETIVOS DEL TEMA DE TESIS.**

### **6.1.-OBJETIVO GENERAL.**

Proponer la aprobación de una norma jurídica que permita la promoción turística del TINKU y su protección jurídica internacional, como parte de nuestro patrimonio e identidad cultural, ritual y de expresión folklórica Boliviana.

### **6.2.- OBJETIVOS ESPECIFICOS.-**

- ✓ Crear un proyecto de norma jurídica (ley) o tratado internacional que promueva y promocióne turísticamente el Tinku.

- ✓ Investigar, exponer y explicar que es el Tinku, porque es un rito, donde nace, como se desarrolla, cuando fue incursionado como danza folklórica en las fiestas Bolivianas, convirtiéndose esta en una expresión cultural y patrimonial en la actualidad.
- ✓ Investigar el porqué de la imitación que hacen de nuestras danzas y en especial del Tinku países como Perú y Chile, visto esto como un fenómeno social.
- ✓ Demostrar que el Tinku es de Bolivia, mediante datos históricos, memoria histórica oral e interpretaciones dancísticas y rituales componentes estos que están dentro del acervo cultural Boliviano.
- ✓ Realizar una recolección de opiniones y datos que nos permitan conocer la necesidad de tener dentro de nuestro ordenamiento jurídico una norma que promocióne y proteja nuestro folklór; particularmente el Tinku.

## **7.-MARCO DE REFERENCIA.**

### **7.1.-MARCO HISTORICO.**

Dentro de la historia de las fiestas en todo el periodo del Incario, en nuestro territorio se puede deducir que "las principales fiestas religiosas del incario eran cuatro y fueron instituidas en honor al sol, la primera era el CapacRaymi que se efectuaba en diciembre en el solsticio de verano cuando el sol llega a su cenit. Es que se realizaba la ceremonia del huarachico cuando los jóvenes de la nobleza eran iniciados como varones, en esta ocasión se horadaban las orejas, característica que los distinguía de las otras clases y de los otros pueblos. La segunda fiesta era la llamada Amoray que es cuando se iniciaba la cosecha, esta tenía lugar en mayo. La tercera fiesta y las más importante era la Inti Raymi que se celebra en el solsticio de invierno (21 de junio), en la que se anunciaba el nacimiento del nuevo sol. Y la cuarta era la llamada Situay, en esa ocasión los quechuas se levantaban a media noche y encendían lumbre, luego se iban a bañar para obtener la purificación". (1).

Esta es una muestra de cómo las fiestas en la época incaica se realizaban como ritos religiosos y ofrendas a sus creencias, dentro de la segunda fiesta denominada Amoray que daba inicio a la cosecha se la considera como una fiesta relacionada con el Tinku, donde el derramamiento de sangre indicaba que habría una cosecha productiva y esta concuerda con el mes del Amoray, en mayo, así que si realizamos una comparación la fiesta del Encuentro y Tinku tiene relación con la fiesta del Amoray en la época del incario.

Para comprender el proceso de conformación de la cultura latinoamericana han surgido algunos conceptos que explican tanto el encuentro como el desencuentro entre los

1.- Historia de Bolivia, Quinta edición, José de Mesa, Teresa Gisbert, Carlos d Mesa Gisbert, Pág. 72 y 73.

invasores españoles y los pueblos originarios de América. Entre estos comprendemos el sincretismo, la transculturación y lo que otros llaman “el proceso de evangelización”. Todos conceptos que nos convocan a pensar al sujeto latinoamericano y la fiesta.

Una de las expresiones culturales intervenidas y estudiadas a través de estos conceptos son las danzas y cantos de los pueblos andinos. Es indudable que estas costumbres andinas prehispánicas referidas a danzas y cantos asimilaron, además, lo que ocurría en España con las manifestaciones en torno a iglesias y plazas (como es el caso de la diablada y su nacimiento como un auto sacramental, que ha representado la lucha del bien y el mal). En otros casos, las danzas andinas autóctonas, se tuvieron que adaptar a la fe católica como modo de supervivencia, entremezclando creencias para conservarlas, produciendo aquello que algunos llaman transculturación.

### **Los bailes del ceremonial incaico: el Tinku originario de Macha, Potosí-Bolivia**

Garcilazo de la Vega describe las ceremonias andinas pre invasión española de la siguiente forma: "Es de saber que todas las provincias del Bajo Perú, cada una de por sí, tenía manera de bailar diferente de las otras, en la cual se conocía cada nación, también como en los diferentes tocados que traían en las cabezas. Y estos bailes eran perpetuos, que nunca los trocaban por otros. Los Incas tenían un bailar grave y honesto, sin brincos ni saltos ni otras mudanzas, como los demás hacían. Eran varones los que bailaban, sin consentir que bailasen mujeres entre ellos; asían sé de las manos, dando cada uno las suyas por delante, no a los primeros que tenía a sus lados, sino a los segundos, y así las iban dando de mano en mano, hasta los últimos, de manera que iban encadenados. Bailaban doscientos y trescientos hombres juntos, y más, según la solemnidad de la fiesta. Salían todos juntos; daban tres pasos en compás, el primero hacía atrás y los otros dos hacia delante, que eran como los pasos que en las danzas españolas llamaban dobles y represas; con estos pasos, yendo y viniendo, iban ganando tierras siempre para delante.

Durante el tiempo de la conquista, se observa “mil diferencias de danzas” en el antiguo Perú, en las cuales simbolizaban los oficios de ovejeros, labradores, pescadores, etc., así como también bailarines enmascarados o guacones andinos. De estas danzas, la mayor parte era superstición y género de idolatría, porque así veneraban sus ídolos y guacas; por lo cual han procurado los prelados evitarlas lo más que pueden semejantes danzas.

Una de estas manifestaciones es la “Fiesta del Tinku”, “Fiesta de la Cruz”, la “Churi fiesta” o la fiesta del “Tata Wila Cruz”, la cual gira en torno a la Chacana la cruz andina, ligada a las constelaciones y en especial a la Cruz del Sur. Esta fiesta supone un encuentro y confrontación de dos suyus o comunidades el cual incluye danza, música, golpes entre ambas comunidades y, con ello, arreglos de desavenencias. La música es tocada con instrumentos de caña llamadas jula julas y toma dos ritmos uno marcial o trote en el recorrido hacia el pueblo y otro de wayño cuando ya se encuentran en el mismo.

La chakana, entre otras cosas, representa el puente o escalera del mundo espiritual con el terrenal, por otra parte, dio origen al nombre del Tahuantinsuyo (cuatro caminos). Más tarde, en palabras de Luciano WillakJankani “los Extirpadores de Idolatrías se las

arreglaron para suplantar la milenaria fiesta andina de la Cruz del Sur con una pseudo celebración cristiana que denominaron Cruz Velakuy, fiesta de la Vera Cruz o Cruz de Mayo”.

La fiesta de la Chakana o Tinku, se basa en la palabra quechua “Tinkuy” la cual es una raíz muy interesante, tiene varios referentes todos relacionadas con el “encuentro”. Según José Antonio Vásquez en su texto *Ética del encuentro...* podrían ser tres: a) el Tinkuy puede ser encuentro de confrontación que lleva incluso a la violencia ritual o efectiva, una muestra está en el Takanakuy Chumbivilcano que es un “encuentro de cuerpos y pensamientos para medir y contrastar dos impetuosidades”, b) el Tinkuy como armonía y conciliación. Es la comprensión más generalizada del Tinkuy. Son experiencias interpersonales que generan amistad, y equilibrio. Esta dimensión tiene que ver con la parte festiva y canto que acompaña el Takanakuy llamada Waylilla. En este canto hay pena, pero también esperanza, hay gozo por el triunfo y consuelo por la derrota. Todos la cantan, finalmente todos han ganado algo, la paz, la superación del conflicto, c) un uso más toponímico, basado en la tierra, dos ríos o dos caminos que se encuentran hacen Tinkuy, y de estos Tinkuy se forman ríos más grandes o caminos nuevos. Esta tercera acepción nos pone ante otra figura muy sugerente del Tinkuy que es la suma de fuerzas, la de apertura de nuevos sentidos. El encuentro implica esto también, ser uno, compartir como aliados para fortalecer una opción.

La primera acepción, como confrontación que puede ser violenta, es la más difundida por los medios, acerca del Tinkuy en Macha. Difusión que suele reducirse al morbo, y suele verse como un acto de salvajismo, como sucede en Chile el 3 de mayo, en donde la prensa poco indaga sobre el significado de la sangre que se ofrece a la Pachamama, como muestra de la solución de un conflicto; **sangre que traerá fecundidad en las relaciones y en la tierra**. Así en cambio, los medios no se sorprenden ante otros “sacrificios” ejercidos en nombre de la Paz Mundial o la “lucha contra el terrorismo” por las potencias económicas en donde no todos participan y mueren voluntariamente.

Luciano WillakJankani, nos habla de una suplantación española de la Fiesta de la Chakana o Tinku por la “Cruz de Mayo”. Sabemos que estas “coincidencias” sobre calendarios festivos indígenas y españoles no fueron inocentes, sino que formaron parte del “proceso de evangelización”, en donde ambas partes, la indígena y la cristiana se aproximaban. Un ejemplo es lo que también sucede con la fiesta del Inti Raymi. Se hace de advertir que esta fiesta sea quasi al mismo tiempo que los cristianos hacemos la solemnidad del Corpus Christi; y que en algunas cosas tienen alguna apariencia de semejanzas (como es en las danzas, representaciones o cantares), y por esta causa ha habido y hay hoy día, entre los indios que parecen celebrar nuestra fiesta de Corpus Christi, mucha superstición de celebrar la suya antigua del Inti Raymi”. Los bailes toman un fuerte contenido religioso católico y muchos de los rituales y bailes fueron adaptados para ser enmarcados dentro de un contexto de cristiandad, para de esta forma ser difundidos como una herramienta de evangelización y conversión.

Este es también el caso del Tinku, el cual como enfrentamiento ritual violento es rechazado hasta nuestros días por la Iglesia Católica y sus representantes. Es por esto, que el Tinku sufre una “adaptación”, se ejecuta a modo de folklore como una representación del ritual y que es reconocido desde un tiempo a esta parte, además, como un tipo de danza estilizada y coreográfica, religiosa o meramente folklórica. Esta danza Tinku es aquella que se ejecuta en carnavales, como el Carnaval de Oruro para la Virgen del Socavón, la Entrada del Señor Jesús del Gran Poder en La Paz, La fiesta de Chutillos en Potosí y sus imitaciones como el Carnaval de Puno en Perú para la Virgen de la Candelaria e inclusive en la Fiesta de la Tirana en Chile para la Virgen del Carmen. De esta manera el Tinku como ritual, encuentro y enfrentamiento hasta nuestros días se vive y practica sólo en los pueblos capitales como en San Pedro de Macha, Sacaca, Pocoata, Chayanta y otros, en donde también existe cierto sincretismo religioso en la presencia de la cruz en esta fiesta.

## **7.2.-MARCO TEORICO.**

La problemática social que viven nuestras danzas folklóricas, nuestra música y nuestras costumbres debemos asimilarlas y comprender desde un análisis de la sociedad y su relación con las leyes, estas últimas son un pilar fundamental de toda sociedad porque sin ellas el hombre no podría desarrollarse como tal y no podría tener relaciones sociales armoniosas y de buena convivencia con su entorno, por lo que según añade Montesquieu en su libro El espíritu de las leyes que: **"las leyes en una acepción más general son relaciones necesarias que derivan de la naturaleza y de las cosas"**, por lo que el hombre tiene la necesidad de crear leyes que le permitan el buen convivir entre las personas y las cosas.

Por lo que el derecho se convierte en el mecanismo para aplicar de las leyes sobre los hombres, debe estar enmarcado en la regulación de sus actos y comportamientos en sociedad, así se debe tener muy claro y preciso que él: **"derecho es una creación de la sociedad para regular sus propias relaciones y como tal, un elemento importante de cultura"**, entendido esto, el hombre como un ser social ha creado el derecho para regular las relaciones entre seres humanos, debemos tener en claro que viviendo en sociedad no podemos desconocer que las leyes y el derecho están intrínsecamente relacionados, las leyes como normas tienen una importancia significativa ya que si se pretende normar un comportamiento que la sociedad considera que no está adecuado para una buena convivencia social, debemos comprender que las leyes o normas jurídicas como medio regulador de las relaciones sociales y jurídicas, de los componentes de una determinada sociedad, adquiere suma importancia debido a que estas permiten dar seguridad jurídica a los gobernantes y gobernados de un Estado, País o Nación. Por lo que una sociedad al no contar con una norma jurídica que regula sus relaciones y comportamientos sociales; existiría en ella el autoritarismo y un comportamiento inadecuado para el buen vivir, tal como lo expresa Hans Kelsen en su libro El espíritu de las leyes: **"la inexistencia de las normas jurídicas, haría difícil la convivencia social y sus instituciones, ya que la falta de estas normas haría que se**

**quebranten ciertas normas de conducta necesarias para el desarrollo de la humanidad".** La inexistencia de estas normas quebrantarían la convivencia social, se manifiesta que las normas jurídicas deben ser el fiel reflejo de las necesidades sociales y responder a la realidad de cada hecho, acciones y acontecimientos del hombre que vive en sociedad dentro un estado democrático de derechos y obligaciones, por tal motivo que, las normas jurídicas deben tener un origen social dentro de parámetros y factores de la realidad que de vida, por lo que el comportamiento del hombre está regulado por normas que el mismo las crea, según su necesidad y la época en la que vive, la norma jurídica creada si no responde a los hechos y acontecimientos sociales sería considerada como una norma jurídica que no tiene eficacia y que no se puede aplicar a un destinatario; que es la sociedad, como señala Kelsen en su obra, El espíritu de las leyes: **"vana sería la existencia de la norma si esta no surge de la necesidad social y su orientación hacia la justicia"**.

La teoría de las Lagunas jurídicas señala que existen dos argumentos que de manera clara explican la problemática de la inexistencia de una norma que va a otorgar derechos o a limitarlos, tal es el caso de esta teoría que señala textualmente: **"todo lo que no está prohibido está permitido, no se puede hablar de lagunas jurídicas, porque un caso no refiere directamente a una norma se lo declara licito"**, es por este argumento que la teoría de las lagunas jurídicas señala; que si una acción no está regulada por una norma jurídica sea está a nivel nacional o internacional, las acciones de otros serán consideradas como lícitas, se permite su libre ejercicio y no restringe, es lo que actualmente está aconteciendo en las sociedades que conservan y poseen un acervo cultural muy rico en folklor como el nuestro. Si se toma en cuenta la teoría negativa de las lagunas jurídicas como contraposición a la anterior, señala lo siguiente: **"el juez está obligado a resolver cualquier causa sometida a su decisión, no hay lagunas porque hay jueces, quienes deben dictar sentencia en todos los casos, pues su misión es juzgar"**, en el caso boliviano según la problemática respecto a su folklor, no podría ser aplicada esta teoría negativa, ya que las acciones que contravienen al uso y apropiación indebida de estos países vecinos frente a una acción jurídica no podría ser válida, porque las instancias en este caso internacionales no podrían dar solución alguna; puesto que no existe jurisprudencia acorde a la temática y que pueda dirimir la controversia suscitada entre las partes, es muy complicado tocar la temática de procesos, controversias o denuncias, si no existe una norma jurídica interna y externa a la vez que proteja, promocióne, salvaguarde y limite el uso del folklor y en este caso particular del Tinku, claro está que la analogía no puede ser utilizada en este tipo de casos.

Entendiendo esto, la creación de una norma jurídica que promocióne el Tinku, como parte de la cultura, como rito y como expresión folklórica boliviana, normativa que debe tener como objetivos las acciones línea arriba señaladas, estos objetivos que vaya a cumplir la norma que promocióne y proteja el Tinku, está apoyada en la escuela de la jurisprudencia sociológica formada por los norteamericanos Oliver Wendell Holmes, Benjamín Cardozo y Roscoe Pound; donde afirman que: **"el derecho y las normas jurídicas se forman fundamentalmente guiados por la adecuación a las nuevas**

**situaciones sociales, por el servicio al bien común y a la justicia que se preocupa por dar normas para elaborar sentencias justas"**, de esta manera se entiende que esta norma creada para la promoción del Tinku, permitirá que las situaciones sociales que acontezcan en un futuro venidero, estén enmarcadas en el comportamiento y acciones reguladas, aprobadas y reconocidas por el estado. La presente Tesis tiene como uno de sus principales objetivos la creación de una norma que promueva y proteja el Tinku, una promoción a nivel nacional en sus cuatro latitudes y en sus nueve departamentos, así también en el ámbito extranjero, por lo que el Tinku es parte de la Cultura de Bolivia entendida esta desde el punto de vista comunicacional como: **"son costumbres humanas que adquieren dimensión significativa, esto quiere decir que para poder modelar un mundo que tenga sentido, cada cultura se ordena en torno a sistemas de significación, que faciliten a sus miembros relacionarse entre sí"**, tal como se señala: el Tinku es una costumbre humana que adquiere una dimensión significativa para cada Boliviano, para el estado y para nuestra cultura y el folklore, esto como un motivo más para crear una norma jurídica, si no existiere una norma que promueva y proteja el Tinku de imitaciones, deformaciones, plagios, desnaturalizaciones; daría como resultado dilemas o controversias con aquellos países y estados que hacen uso y abuso de nuestra cultura, en la actualidad en una sociedad civilizada, en pleno siglo XXI, se ha dado un fenómeno muy relevante en las sociedades y en la cultura de cada país, los dilemas que se plantean según el multiculturalismo y la diversidad cultural, especialmente en las sociedades en las que concurren comunidades indígenas tal como es el Tinku y también de emigrantes o bolivianos que viven en otros países, requieren políticas dirigidas a mantener la armonía entre la protección del folklore y nuestra cultura, ya sean tradicionales o de otro tipo, y el intercambio libre de expresiones culturales será favorable siempre y cuando exista claramente establecido mediante una norma jurídica el surgimiento de un rito y una danza folklórica que pertenece a una determinada sociedad y territorio, en una localidad dentro de un municipio en un estado rico en cultura y folklore. Las expresiones culturales sociales o como se conoce comúnmente como folklore con frecuencia son el resultado de procesos creativos intergeneracionales, sociales y comunitarios de carácter fluido, que reflejan y distinguen la historia, la identidad cultural y social de un país, los valores de una comunidad donde nace un rito y una danza que aporta a la cultura de un País.

La creación de una norma jurídica que promueva y proteja el Tinku tiene una explicación significativa teórica, ya que por la aculturación, enculturación, transculturación, inculturación y la que actualmente se da como fenómeno en países como Chile y Perú la deculturación; está que consiste en la pérdida de características culturales propias a causa de la incorporación de otras foráneas, da como resultado la apropiación indebida de nuestras danzas y nuestro folklore, por lo que resulta sumamente importante aclarar, demostrar con datos y hechos históricos que el Tinku en esta caso muy particular pertenece a Bolivia como Rito y Danza Folklórica, que no existen y no existieron políticas públicas para su promoción y publicidad, que su vestimenta, música e historia a lo largo del tiempo desde que los primeros hombres vivieron en nuestras tierras y crearon cultura que los identifique unos de otros, no se

clarifico el verdadero significado y procedencia del Tinku, de manera acostumbrada tenemos la certeza que este rito y danza es nuestra, por eso es importante plasmar en una norma que el Tinku es de Bolivia y que es parte de la cultura que necesita de su promoción para abarcar espacios públicos en países del mundo, y estos espacios serán de ayuda para explicar detalladamente, con hechos y acontecimientos consuetudinarios que el Tinku es Boliviano.

Desde la antropología y al etnografía, se señala que los hombres como animales sociales, viven en grupos más o menos organizados, sus miembros comparten siempre formas de comportamiento que, tomadas en conjunto, constituyen su cultura, por lo que la antropología y la etnografía son ciencias que estudian al hombre desde su creación y que pueden demostrar que el Tinku es un rito único, perteneciente e importante en Bolivia, no se puede negar que la antropología es este caso será el pilar fundamental que responda y apoye la tesis de que el Tinku como rito, parte de la cultura y como expresión folklórica son de Bolivia y podrán ser reconocidas por otras sociedades mediante la creación de una norma jurídica que declare al Tinku como patrimonio nacional y no solo declare, que limite su uso y ejecución como danza y que lo promocióne. Dentro del Tinku se debe comprender también el lado religioso mediante el estudio de la antropología cultural que incluye el estudio de la religión, este como un elemento común a todas las culturas y particularmente en Bolivia y su departamento Potosí, no solo el Tinku es una danza folklórica, mas al contrario conlleva un rito milenario que representa a la costumbre de un sector de la población potosina y la religión católica como religión representativa del estado Boliviano, con la norma jurídica propuesta se promoverá turísticamente el ritual. El folklore en nuestro país conlleva una relación intrínseca con lo religioso pagano, las fiestas y actividades folklóricas en su mayoría son religiosas, el folklore representa una parte importante del patrimonio cultural vigente de la nación y el rito a su vez representa el motivo que impulsa para que el folklore sea practicado mediante las danzas regionales, están desarrolladas, practicadas y perpetuadas por comunidades en el seno de la nación o por individuos que reflejan las expectativas de esas comunidades, que la difusión de las diversas expresiones del folklore pueden ocasionar la explotación inadecuada del patrimonio cultural, cualquier abuso de tipo comercial u otro; o toda desnaturalización de las expresiones del folklore de una nación es perjudicial para los intereses culturales y económicos, puesto que estas expresiones de nuestro folklore como el Tinku, en cuanto constituye una manifestación de creatividad merece de una protección inspirada en la que se le otorga a las expresiones y producciones intelectuales, permitiendo de sobre manera desarrollar y perpetuar a su vez divulgar más intensamente nuestro folklore tanto en nuestro país como en el extranjero.

Esta protección y promoción del Tinku como rito, danza folklórica y expresión cultural se ve afectada por fenómenos como la transculturación, que ocurre cuando un grupo social recibe y adopta las formas culturales que proviene de otro grupo, si bien con la llegada de los españoles y la conquista por la plata y el oro Boliviano vino la aculturación que es la imposición de otra cultura a la que actualmente existía en ese

entonces, la transculturación como fenómeno social se da por motivos de migración y porque no se cuenta con una normativa adecuada que proteja y promueva las danzas folklóricas en este caso y lo que significa la cultura o lo que se considera como patrimonio cultural, en este entendido se puede observar que a la creación de una norma que limite acciones ilegales e ilegítimas de otros grupos sociales con nuestras danzas, debe crear en las comunidades indígenas y locales conciencia y evitara reivindicaciones falsas y engañosas de autenticidad, puesto que son los primeros actores en proteger y promover su cultura y su rito. Entendido esto que el folklore es un patrimonio del pueblo, este pueblo que alimenta su cultura en base a supervivencias que atañen a sociedades produciendo en muchos casos el choque de culturas que en última instancia da por resultado una tercera fuerza cultural que se identifica como folklore, teniendo en cuenta que el folklore Boliviano y el Tinku como caso particular que necesita de una norma jurídica que la promueva y proteja internacionalmente, cumple con características selectas que pueden fundamentar que el Tinku si es folklore Boliviano y que no posee relación alguna con otros sectores o grupos sociales que imitan y desnaturalizan esta danza y el rito, el Tinku es tradicional, transmitido de generación en generación de forma oral o escrita y por imitación en forma natural sin ningún tipo de sistematización, el Tinku es anónimo porque ha perdido a lo largo del tiempo la identificación del autor individual, por lo que este hecho pasa hacer patrimonio colectivo de la sociedad en la que se practica de manera constante y desde hace mucho tiempo; es popular porque este fenómeno está aceptado y practicado por la sociedad folklórica; el Tinku es funcional ya que cumple una función dentro de la vida de la colectividad, cumple un rol activo en la región de Macha y Pocoata y todas las poblaciones nordinas de Potosí por lo que necesita de su promoción; el Tinku es ubicable ya que tiene su origen en un lugar determinado y en un tiempo determinado; con estas características que serán comprobadas en el desarrollo de la tesis, manifiesto que el Tinku es de Bolivia y que la norma jurídica que sea elaborada, promueva esta danza y la considere como parte del folklore Boliviano legalmente establecido.

La sociedad Boliviana a través de una normativa, podrá obtener una protección y registro de la propiedad del rito y danza del Tinku, con el fin de ejercer activamente sus derechos, evitar el uso y la comercialización de su patrimonio cultural por parte de otros, sin olvidar los usos culturalmente ofensivos o despectivos, por lo que esta sería una promoción y protección positiva, es decir obtener y afirmar los derechos sobre el folklore y danza, esta protección jurídica sirve de fundamento jurídico para cualquier controversia y podrá facilitar cualquier conciliación que decidan establecer los titulares de las expresiones culturales tradicionales con otros partícipes que incumplan lo señalada en ese cuerpo legal y a su vez podrá impedir que terceros utilicen el Tinku y el folklore de modo no autorizado e inadecuado.

Si se crea una norma que promueva el Tinku y la proteja de usurpaciones, se debe tomar en cuenta que el folklore o expresiones de folklore son producciones integradas por elementos característicos del patrimonio artístico tradicional desarrollado y perpetuado por una comunidad o por individuos que reflejan las expectativas de esta comunidad, si

el objetivo es promover el Tinku al turismo internacional, se debe considerar estos aspectos que consideran a esta danza como una expresión corporal demostrada en diferentes escenarios populares de Bolivia y que su imitación desvirtúan la tradicionalidad que tiene esta danza folklórica en nuestro país. Turísticamente el Tinku como rito y danza folklórica posee un potencial económico para el país y sus regiones, sin desligar que está un amentado a la personalidad propia de cada región o pueblo.

Esta norma jurídica que promueva y proteja el Tinku, sería considerada como una "**protección otorgada**"; que consiste en otorgar derechos patrimoniales que si bien no son necesarias porque el Tinku nace en suelo boliviano, es necesario clarificar y plasmarlo textualmente en un cuerpo legal, para preservar, promover y proteger el folklore Boliviano y el Tinku como danza y rito, se conduzca bajo un régimen de propiedad intelectual que sería la vía más adecuada, pero esta acción se ve truncada, porque las danzas folklóricas están compuestas por un conjunto de elementos artísticos como la vestimenta, movimientos corporales y la música, aspectos complejos que son difíciles de individualizar pero no imposibles, es necesario que estos derechos que sean otorgados en esta norma, este regulado por el Derecho Internacional Público; ya que si solo esta norma jurídica es aplicada en territorio Boliviano, carecería de sentido práctico aprobar una norma de esta magnitud, que solo atribuya la propiedad de una manifestación cultural a un determinado estado, sin que una contraparte internacional reconozca dicha propiedad a través de un instrumento jurídico internacional.

Para poder proteger el Tinku a nivel internacional, en controversias internacionales futuras con países que aseguran que esta danza y otras son parte de su acervo cultural, si existiese el caso, que norma se aplicaria, es necesario promover el Tinku a través de una norma que manifieste de manera clara y precisa el significado Tinkuy o encuentro, la creación de espacios públicos y publicidad donde se pueda dialogar, explicar, demostrar que es folklore Boliviano, que no solo es una danza, mas al contrario es también un ritual andino Boliviano. Con la existencia de una nueva norma podremos explicar a los bolivianos, a turistas y visitantes; el contenido simbólico, ritual y religioso que conlleva la realización de esta fiesta encuentro, bajo la premisa de la promoción se podrán impulsar acciones de coordinación con instituciones públicas nacionales y extranjeras para promocionar no solo el Tinku, mas al contrario todas las danzas folklóricas que tienen un rico valor artístico y patrimonial Boliviano, se observó la necesidad dentro el proyecto propuesto el de limitar el uso de nuestras danzas por las constantes acciones ilegales e ilegítimas de países vecinos, que incluyen dentro de su acervo cultural y dancístico nuestro folklore. Ante organismos internacionales se debe crear una política de salvaguarda por una parte de las danzas folklóricas, como también de una construcción identitaria hacia los bolivianos de su rico folklor, realizar una documentación, registro y catalogación, esto para tener aún más claro el panorama de donde nace cada danza, la vestimenta y música. La norma interna no generara obligaciones para países extranjeros por lo que la norma propuesta en este caso tendrá una connotación internacional. En el contexto del patrimonio cultural Boliviano, las nociones de “preservación” y “salvaguardia” a través de una norma que promueva el

Tinku, refieren por lo general a la identificación, catalogación, transmisión, revitalización y promoción del patrimonio cultural, con el fin de asegurar su mantenimiento, riqueza y propiedad. La preservación y salvaguardia del patrimonio cultural Boliviano y del Tinku, el fomento de la diversidad cultural deben constituir objetivos fundamentales de varios convenios, tratados y programas internacionales, así como de políticas, prácticas y procesos regionales y nacionales. Es fundamental que esté claro qué se entiende por “protección”, ya que las necesidades y expectativas de los titulares de las expresiones culturales tradicionales o comúnmente llamado Folklor, así como de quienes las ejercitan, pueden satisfacerse en algunos casos más adecuadamente a través de medidas de promoción, preservación y salvaguardia que de medidas de protección de la propiedad intelectual.

La promoción y protección jurídica de las expresiones culturales tradicionales y en este caso particular del Tinku, debe abordarse en un contexto político amplio, y no como un fin en sí misma. Esto supone reflexionar acerca de cuestiones más generales como: la promoción, preservación y salvaguardia del patrimonio cultural; el fomento de la diversidad cultural; el respeto a los derechos culturales; el fomento del desarrollo artístico y el intercambio cultural sin desconocer el origen. Sería plausible si las acciones de los países vecinos; informaran de donde proviene las danzas ejecutadas en sus fiesta paganas, se podría decir que su intención es que se alienta a los miembros de una comunidad a mantener vivo el “patrimonio cultural” previo al proteger el derecho de autor de los individuos de una comunidad cuando utilizan diversas expresiones de su “patrimonio cultural preexistente” en sus fiestas. La políticas públicas empleadas para la promoción del Tinku internacionalmente deben necesariamente otorgar la prevención de la explotación no autorizada, del uso ilegítimo y del abuso de las expresiones culturales tradicionales o del folklore; apostando al fomento del respeto a las culturas tradicionales y a las comunidades que las preservan.

### **7.3.-MARCO CONCEPTUAL.**

**APROPIACION.-** Acción o efecto de apropiar o apropiarse, dentro del derecho es considerado como un delito que consiste en la dolosa intención de retener como propia una cosa ajena que se ha recibido en depósito, administración, comisión u otro título que implique obligación de entregar o devolver.<sup>(1)</sup> Acto por el cual hacemos nuestra una cosa, incluyéndola en nuestro patrimonio. También equivale en sentido amplio, a la adquisición de los derechos en general y en otro más restringido, a la adquisición del derecho de propiedad.

**APROPIACION INDEBIDA.-** Incorporación por acto espontaneo, de una cosa a nuestro patrimonio, cuando se carece de derecho para ello. Es tanto una atenuación calificada del robo y del hurto como una irregularidad en el adueñamiento de las cosas.

**APROPIARSE.-** Tomar para si alguna cosa o derecho, con ánimo de convertirse en dueño si la acción está amparada por la ley, se origina la propiedad si corresponde a lo

1.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

prohibido, las figuras que surgen son la posesión y la tenencia, si existe buena fe, y si la usurpación, el hurto o el robo cuando existe mala fe.

**COSTUMBRE.-** Es la repetición de ciertos actos, de manera espontánea y natural, que por práctica adquieren la fuerza de ley. Mientras que la costumbre es en realidad un derecho, para algunos el más genérico de todos, pues esta ratificado por el consenso unánime del pueblo, el uso no constituye más que un hecho. Puede ser general en todo el territorio de una nación o estado y local particular se refiere a solo un distrito a partir de un territorio. Un habito, modo habitual de proceder o conducirse, practica muy usada y recibida que ha adquirido fuerza de proyecto, lo que por genio o propensión se hace con más frecuencia, es también un conjunto de cualidades o inclinaciones y usos que constituyen el carácter definitivo de una persona o de una nación. (2)

**CULTO.-** Homenaje a amor o reverencia que se tributa a Dios, a los santos, a los ángeles, en la religión católica y que se extiende a cosas muy diversas en otras creencias que implanten los corazones como la patria y la bandera para todo noble ciudadano.

**CULTURA.-** Amplitud del conocimiento y del saber cómo resultado del estudio, del trato social, de viajes y de otras fuentes de vida y relaciones.

**DANZA.-** Bailar las personas, moverse una cosa con aceleración saltando o bulliendo.

**DEFORMACION.-** Es una acción o efecto de deformar o deformarse. (3) Irregularidad de proporción o anormalidad, alteración de la verdad. Toda deformación acusada de propósito a otro constituye delito, encuadrado en las lesiones. (4)

**DESNATURALIZACION.-** Acción o efecto de desnaturalizar o desnaturalizarse. Desnaturalizar consiste en desfigurar o pervertir una cosa, variarla en sus formas, condiciones y propiedades.

**DESNATURALIZAR.-** Modificar la naturaleza, propiedad o condiciones de algo. Deformar, pervertir o degenerar.

**ENCUENTRO.-** Acto de coincidir dos o más cosas en un punto. Generalmente la convivencia de personas o cosas. Reunión o cita. (5)

**EXPRESION.-** Declaración o manifestación de lo que se quiere dar a entender o muestra de sentimiento, actitud o pasión.

---

2.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

3.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

4.- CABANELLAS, GUILLERMO. Diccionario de Derecho Usual. TOMOS I AL VIII. 21 Edición. Editorial Heliastra SRL. Buenos Aires Argentina 1989.

5.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

**EXPRESIONES CULTURALES TRADICIONALES.-** Son transmisibles de generación en generación a otra, ya sea por imitación u oralmente, reflejan la identidad cultural y social de una comunidad, están formadas por elementos característicos del patrimonio de una comunidad, son creados por autores desconocidos, comunidades o individuos a quienes la comunidad permite o les reconoce el derecho a la responsabilidad de hacerlo, no suelen crearse para fines comerciales, sino como vehículos de expresión religiosa y cultural y están en constante evolución y desarrollo, siendo recreadas dentro de la comunidad.

**FOLK●-** Voz inglesa, gente pueblo, nación, raza.

**FOLKLORE.-** Este vocablo fue investigado por William JhonThoms, aparece publicado por primera vez en la revista londinense "THE A-THENAEUM" el 22 de Agosto de 1846, en una carta memorable que firma Ambrosi Merton seudónimo usado por Thoms, Se escribe Folklore con mayúscula para designar a la ciencia y con minúscula folklore cuando se trata de objeto de su estudio. Es una de las ciencias que comprende la antropología cultural, como todavía no existe una definición del mismo que tenga valor universal es importante más su concepto. La academia acepta también en un intento de mayor castellanización, sin eco por ahora, la escritura folklore. Con una u otra gráfica se está ante la expresión espontánea y tradicional de la sabiduría, carácter y sentimiento de un pueblo, a través de sus leyendas, costumbres, creencias, cuentos, canciones, posíos y reformas populares. En lo jurídico asoma tras lo consuetudinario.(6) Teniendo en cuenta el termino folklor o folklore, generalmente se ha considerado inapropiado, pero destacando la importancia de su definición en la Recomendación de 1989 sobre la Protección del Folclor y la Cultura Tradicional, a la vez que se recomienda el estudio de terminología más apropiada, y se sigue usando provisionalmente el término "folclor", junto con "patrimonio oral", "conocimientos y destrezas tradicionales", "patrimonio intangible", "formas de saber, ser y hacer", entre otros términos, todos los cuales, para efectos de esta recomendación, se considera equivalentes a "folclor y cultura tradicional" en la definición de la antedicha recomendación de 1989.

**IMITACION.-** Es la acción o efecto de imitar, y dentro de lo que significa imitar esta es una forma de ejecutar una cosa a ejemplo o semejanza de otra, es hacer o esforzarse por hacer algo lo mismo que otro o según el estilo de otro. (7) Actividad propia que por autoridad, contagio, convivencia o facilidad reproduce más o menos exactamente la gente, sea individual o colectiva. En el proceder personal no hay imitación al reintentar la conducta, sino continuidad y constancia. Lo censurable: en otros aspectos la imitación resulta ya menos responsable, por revelar pobreza intelectual, falta de dominio moral o anónimo doloso de lucro. Equivale así a la copia clandestina y el plagio si más. (8)

---

6.- CABANELLAS, GUILLERMO. Diccionario de Derecho Usual. TOMOS I AL VIII. 21 Edición. Editorial Heliastro SRL. Buenos Aires Argentina 1989.

7.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

8.- CABANELLAS, GUILLERMO. Diccionario de Derecho Usual. TOMOS I AL VIII. 21 Edición. Editorial Heliastro SRL. Buenos Aires Argentina 1989.

**JULA JULA.-** Estos instrumentos complementarios de tres y cuatro tubos contruidos de cañahueca, van generalmente en cinco medidas diferentes, del más grande al más pequeño se denominan así: Jula-Jula Orkho (el más grande y el guía), Jula-Jula Mali (el mediano), Jula-Jula Liku (Liku significa estrellita en Aymara), Jula-Jula Tijli, Jula-Jula Ch'ili (el más pequeño), todos a intervalo de octava, acompañan la danza del mismo nombre. La música de los Jula-Julas es vigorosa y de esencia guerrera, estos instrumentos abarcan cuatro o cinco octavas paralelas y sus melodías son esencialmente pentáfonas. Los Jula-Julas aparecen preferentemente en los meses de febrero, marzo y abril, como también en la fiesta de Cruz de Mayo (3 de Mayo) en centros mineros y en casi todas las regiones del norte de Potosí, Bolivia. "Sus características espirituales son renombradas por su música ceremonial, en especial el ritual guerrero del Tinku y otras ceremonias locales.

**NORMA.-** Regla de conducta imperativa o usual, disposición legal, ley como cuerpo orgánico. Para la ética fundamento crítico para la propia conducta y guía de las condiciones rectas.

**NORMA JURIDICA.-** Regla de conducta cuyo fin es el cumplimiento de un precepto legal. Para Gierke la norma jurídica es aquella regla que según la convicción declarada de una comunidad debe determinar estrictamente y de modo incondicionado, la libre voluntad humana. En esa forma la conducta está trazada por ciertas normas que la vida social impone. Pero si se habla de norma jurídica se establece la existencia de otras normas por cuanto el calificativo de jurídico da a entender el ámbito de aplicación de aquellas que son obligatorias, por encerrar disposiciones de derecho, pueden clasificarse en religiosas, sociales, internacionales, estatales, provinciales o locales.

**PATRIMONIO.-** El conjunto de bienes, créditos y derechos de una persona y su pasivo, deudas y obligaciones de índole económico. El patrimonio forma un todo jurídico una universalidad jurídica de sus derechos reales y de sus derechos personales bajo la relaciones de un valor.

**PATRIMONIO ARTISTICO.-** Por su valor, por su enseñanza, por su recuerdo, por su rendimiento, como elemento fundamental de atracción turística, se prohíbe la exportación de todos los bienes dentro de ciertas jerarquías y clases. El patrimonio artístico posee dimensión desde lo local, con carteles anunciados por el moderno turismo.

**PATROMONIO SOCIAL.-** La herencia del pasado, el legado de las generaciones que fueron; ese conjunto de tradiciones, pensamientos, leyes, usos, costumbres, cultura y procedimientos técnicos conservados y practicados.

**PLAGIO.-** En materia de propiedad literaria o artística la copia e imitación que no confiesa el modelo o el autor seguido. En materia del plagio intelectual o literario y con

expresión equivalente, en lo artístico, existen formas diversas, es de mala fe la que se oculta, pero obtiene provecho del partido y hasta intenta suplantar lo original. El extremo opuesto es el de copiar en especial obras de arte, para aprender a para vender la producción. No existen en consecuencia plagio ni la imitación confesada ni en todo aquello en que no hay el propósito de presentar como propias las obras ajenas. El autor plagiado tiene primeramente derecho a que se restablezca la verdad y se reconozca que es el autor de lo que otro ha publicado como suyo. Además todo beneficio que el plagiario haya obtenido debe reintegrarlo al que imito de mala fe, sin perjuicio de las personas que tal defraudación la signifiquen.

**PROMOCION.-** Iniciación o iniciativa en alguna cosa.

**PROPIEDAD.-** En general cuando nos pertenece o es propio sea su índole material o no y jurídica o de otra especie. Arbury y Rau señalan que el derecho real en virtud del cual una cosa se encuentra sometida a la voluntad y o a la acción de una persona. La propiedad es el derecho de gozar y disponer de una cosa sin más limitaciones que las establecidas en las leyes. La propiedad es derechos de reivindicación contra todo tenedor o poseedor con el de no poder ser privado de la propiedad, sino por causa de utilidad pública y previa indemnización.

**RITO.-** Costumbre o ceremonia, impuesta por la costumbre. Creencia, costumbre. Reglas de culto o de una solemnidad profana. (9)

**RITUAL.-** Ceremonial observado por una religión en sus distintos actos litúrgicos.

**RITUALISMO.-** Observación de ciertos usos y costumbres en la práctica en la transmisión, en la conclusión de actos importantes.

**TINKU.-** El Tinku es un enfrentamiento de carácter ritual que se realiza en las poblaciones del Norte de Potosí y Sur de Oruro en Bolivia. El significado de la palabra Tinku es "encuentro", de la palabra quechua t'inkuy, encontrarse. En los últimos años también ha sufrido una tergiversación al ser presentada como una danza folklórica, que rápidamente se hizo muy popular, especialmente en las ciudades y que cada vez se aleja más del origen y significado propio. Este ritual es todavía practicado en las comunidades de la región denominada Norte Potosí, siendo conservado y transmitido de una generación a otra para promover parte de la costumbre ancestral y del patrimonio cultural. El Tinku es originario de la región en que habitan los Laimes y Jucumanis (comunidades quechuas), situada al norte del departamento de Potosí. En este encuentro ritual que se realiza anualmente denominado Tinku se efectúan peleas entre los varones (pero también entre mujeres y niños) de ambas comunidades. Generalmente las peleas deben ser uno contra uno, pero muchas veces el excesivo consumo de chicha lleva a peleas en conjunto, las que pueden causar graves heridas y hasta muerte. Considerada la

---

9.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

muerte como parte del rito y la celebración de la nueva cosecha en los campos andinos del norte de potosí.(10)

**TRADICION O TRADICIONES.-** Transmisión o comunicación de noticias, ritos, costumbres, doctrinas, etc., que se hace de padres a hijos al correr los tiempos y sucederse las generaciones, esta se conserva de un pueblo, considerado como una ocupación efectiva.(11)

**TRADICION.-** Se entiende la comunicación de creencias, doctrinas, costumbres, hechos, noticias, de generación en generación. También la costumbre, práctica o rito que se conserva por transmisión de padre e hijos.

**TURISMO.-** Realización afición a los viajes culturales o de placer. Organización de los medios que faciliten esa inclinación ya con propósitos económicos, propósitos de los pueblos cuya cultura belleza natural, monumentos artísticos y otras obras y costumbres notables son objeto de conocimiento y atracción por nacionales y extranjeros.

**TURISTAS.-** Las personas que hacen turismo, que recorren un país o visita un lugar por interés histórico, artístico, natural o de simple conocimiento sin excluir en ocasiones la información destinada al espionaje.

**USO.-** Acción y efecto de servirse de una cosa de emplearla o utilizarla, derecho a percibir gratuitamente aunque con contribución en algunas cosas a los gastos, los frutos de una cosa ajena.

**USO Y COSTUMBRE.-** Con respecto a la distinción apartado el uso a la generalidad de las exposiciones se presenta como el aspecto material de la costumbre, como la ejecución de los actos, reiterados, mientras que la interacción jurídica es el elemento espiritual que la costumbre aporta. Bonilla dice: el uso es la causa y la costumbre es el efecto.

## **7.4.-MARCO JURIDICO.**

### **Declaración Universal de los Derechos Humanos**

#### **Artículo 22.**

Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, **la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.**

---

10.- Musef. El Tinku en Macha o Fiesta de la Cruz. Editorial INA - 1981, Bolivia. MUSEF.

11.- PALOMAR DE MIGUEL, JUAN. Diccionario para juristas. Tomo I y II. Editorial Porrúa. México - 2000.

## **Artículo 27.**

1. **Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad**, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.
2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

## **Convenio Andrés Bello**

Tratado De La Organización Del Convenio Andrés Bello De Integración Educativa, Científica, Tecnológica Y Cultural

**ARTÍCULO 2o.** La finalidad de la Organización es la integración educativa, científica, tecnológica y cultural de los Estados miembros, para lo cual se comprometen a concertar sus esfuerzos en el ámbito internacional con el fin de:

- a. Estimular el conocimiento recíproco y la fraternidad entre ellos.
- b. Contribuir al logro de un adecuado equilibrio en el proceso de desarrollo educativo, científico, tecnológico y cultural.
- c. Realizar esfuerzos conjuntos en favor de la educación, la ciencia, la tecnología y la cultura para lograr el desarrollo integral de sus naciones; y
- d. Aplicar la ciencia y la tecnología a la elevación del nivel de vida de sus pueblos.

**ARTÍCULO 3o.** Para alcanzar los propósitos mencionados, la Organización impulsará, entre otras, las siguientes acciones:

- d. Formular y presentar proyectos de acuerdos sobre protección y defensa del patrimonio cultural, teniendo en cuenta las convenciones internacionales sobre la materia.

## **Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia.**

**Artículo.1.-**Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. **Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo** político, económico, jurídico, **cultural** y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.

**Artículo.2.-** Dada la existencia pre colonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos y su dominio ancestral sobre sus territorios, se garantiza su libre determinación en el marco de la unidad del Estado, que consiste en su derecho a la

autonomía, al autogobierno, **a su cultura**, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta constitución y la ley.

**Artículo.13.-I. Los derechos reconocidos por esta Constitución son inviolables, universales, interdependientes, indivisibles y progresivos.** El Estado tiene el deber de promoverlos, protegerlos y respetarlos.

**Artículo.30.-** Es nación y pueblo indígena originario campesino toda la colectividad humana que comparta identidad cultural, idioma, tradición, histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española.

II.- En el marco de la unidad del Estado y de acuerdo con esta constitución las naciones y pueblos indígenas originario campesinos gozan de los siguientes derecho:

2. **A su identidad cultural**, creencia religiosa, espiritualidades, practicas y costumbres, y a su propia cosmovisión.

9.- A sus saberes y conocimientos tradicionales, su medicina tradicional, sus idiomas, **sus rituales** y sus símbolos y **vestimentas sean valoradas, respetados y promocionados.**

**Artículo.98.- La diversidad cultural** constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario.

II. **El Estado asumirá como fortaleza la existencia de culturas indígena originario campesinas**, depositadas de saberes, conocimientos, valores, espiritualidades y cosmovisiones.

III. **Sera responsabilidad fundamental del Estado preservar, desarrollar, proteger y difundir las culturas existentes en el país.**

**Artículo.99.- I.- El patrimonio cultural del pueblo boliviano es inalienable, inembargable e imprescriptible.** Los recursos económicos que generen se regulan por la ley, para atender prioritariamente a su conservación, preservación y promoción.

II. **El estado garantiza el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural**, de acuerdo con la ley.

III.- La riqueza natural, arqueológica, paleontológica, histórica, documental, y la procedente del **culto religioso y del folklore, es patrimonio cultural del pueblo boliviano**, de acuerdo a ley.

**Artículo.100.- Es patrimonio de las naciones y pueblos indígena originarios campesinos** las cosmovisiones, los mitos, **la historia oral, las danzas, las prácticas**

**culturales**, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. **Este patrimonio forma parte de la expresión e identidad del Estado.**

**Artículo.101.- Las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozaran de especial protección del Estado.** Asimismo, disfrutaran de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible.

### **Ley de Derechos de Autor - Ley # 1322.**

**Artículo.1.-** Las disposiciones de la presente Ley **son de orden público y se reputan de interés social**, 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 y los derechos conexos que ella determine.

El derecho de autor comprende a los derechos morales que amparan la paternidad e integridad de la obra y los derechos patrimoniales que protegen el aprovechamiento económico de la misma.

**Artículo.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 presumen 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.**

**Artículo.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 puedan ser adoptadas por otras instituciones del Estado o por acuerdos internacionales.

**Artículo.58.-** Patrimonio Nacional es el régimen al que pasan las obras de autor Boliviano que salen de la protección del derecho patrimonial privado, por cualquier causa, pertenecen al patrimonio Nacional.

a). Las **obras folklóricas y de cultura tradicional de autor no conocido.**

## **LEY N° 237, LEY DE 20 DE ABRIL DE 2012**

### **LA ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL**

#### **DECRETA :**

**Artículo 1.** Declárese patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia al “Ritual el Tinku (encuentro)”, con ubicación geográfica y origen en el norte de Potosí y como su capital a la Localidad de Macha del Municipio de Colquechaca, Provincia Chayanta del Departamento de Potosí.

**Artículo 2.** El Ministerio de Culturas queda encargado de coordinar con los Gobiernos Autónomos Departamentales y los Gobiernos Autónomos Municipales donde se realiza este ritual, desarrollar los programas de difusión del “Ritual el Tinku (encuentro)”

## **8.- HIPOTESIS.-**

**"La promoción del TINKU como parte de la cultura, rito y expresión folklórica Boliviana, será viable mediante la creación y aprobación de una norma jurídica que promueva y proteja, limite su uso y ejecución, sancione la apropiación indebida, la imitación, la deformación y su desnaturalización".**

### **8.1.-VARIABLES.-**

#### **8.1.1.-INDEPENDIENTE.**

La creación y aprobación de una norma jurídica que promueva y proteja, limite su uso y ejecución, sancione la apropiación indebida, la imitación, la deformación y desnaturalización.

#### **8.1.2.-DEPENDIENTE.**

La promoción del Tinku como parte de la cultura, rito y expresión folklórica Boliviana.

### **8.2.-UNIDAD DE ANALISIS.**

Promoción. Tinku. Cultura. Rito. Expresión Folklórica. Norma Jurídica. Uso. Apropiación. Imitación. Deformación. Desnaturalización.

### **8.3. NEXO LOGICO**

Como parte. Sera Viable. Proteja. Limite.Sancione.

## **9.-METODOS Y TECNICAS.**

### **9.1.-METODOS.**

#### **9.1.1.-GENERAL.**

**Método Inductivo.**- Considerado este método dentro las clases de métodos como UNIVERSAL, este método consiste en partir del estudio profundo de un fenómeno particular para elaborar conclusiones válidas para una amplia gama de fenómenos generales. Razonamiento que, partiendo de casos particulares (el uso e imitación del Tinku sin normativa jurídica que limite acciones), se eleva a conocimientos generales. Este método permite la formación de hipótesis, investigación de leyes científicas, y las demostraciones. Considerado como procedimiento mediante el cual a partir de hechos singulares se pasa a generalizaciones, lo que posibilita desempeñar un papel fundamental en la formulación de hipótesis. Algunos autores la definen como una forma de razonamiento por medio de la cual se pasa del conocimiento de casos particulares a un conocimiento más general que refleja lo que hay de común en los fenómenos individuales. En la actividad científica el método inductivo y el deductivo se complementan entre sí. Del estudio de numerosos casos particulares, a través de la inducción se llega a determinar generalizaciones, leyes empíricas, las que constituyen puntos de partida para definir o confirmar formulaciones teóricas. De dichas formulaciones teóricas se deducen nuevas conclusiones lógicas, las que son sometidas a comprobaciones experimentales. Solamente la complementación mutua entre estos métodos puede proporcionar un conocimiento verdadero sobre la realidad que actualmente se da como fenómenos sociales.

### **9.1.2.-ESPECIFICOS.**

**Método Etnográfico.**- Este método nos permite aprender el modo de vida de una unidad social concreta, y en un periodo determinado, que nos puede servir para la descripción o reconstrucción de formas de vida o estructuras sociales del grupo investigado (Comunidades Norte Potosinas), o a las formas de vida en un periodo determinado. La etnografía es una forma de investigación social, caracterizada por, entre otros, los siguientes rasgos: un fuerte énfasis en la exploración de la naturaleza de un fenómeno social concreto y la investigación de un pequeño número de casos.

**Método Jurídico.**- Método que compone y comprende tres fases dentro su aplicación. La primera de una realidad histórica jurídica inexistente que promueva turísticamente y proteja el folklore; la segunda de la producción de un hecho como es el plagio, uso, imitación, desnaturalización del Tinku, y la tercera la asignación de un valor patrimonial mediante una norma jurídica a un hecho social y cultural Boliviano.

**Método Teleológico.**- Tiene por finalidad encontrar el interés jurídicamente protegido, debido a que toda norma jurídica protege un interés en consecuencia, este método permite encontrar el interés jurídicamente protegido por el derecho, interés reflejado en el patrimonio cultural boliviano susceptible de apropiaciones e imitaciones.

**Método Sociológico.**- Permite la comprensión objetiva del fenómeno social y la importancia que tiene este en la vida del Derecho y de las leyes, su aplicación en la sociedad y el derecho, por lo que el derecho por su importancia y naturaleza, no puede

estar aislado de la sociedad y sus fenómenos sociales ya que se producen en un determinado tiempo y espacio, por ello existe una interrelación entre la sociedad y el derecho.

**Método Comparativo.-** El derecho comparado me permite analizar nuestra relación jurídica y/o legislativa con referencia a otras normas jurídicas de carácter internacional que puedan coadyuvar al desarrollo de la presente investigación, así proponer y dar una adecuada promoción turística y protección del folklore y particularmente del Tinku, a su vez permitir la reparación de algún daño ocasionado por gestores culturales, ejecutantes del Tinku como danza, instituciones sociales y/o folklóricas que hacen uso de nuestra danza que son de otros países. Acciones que podrán ser presentadas y demandadas ante organismos internacionales competentes entendidos en la materia y que promuevan el folklore.

## **10.-TECNICAS.**

**Observación.-** Como técnica cualitativa, históricamente la observación fue el primer método científico empleado, durante mucho tiempo constituyó el modo básico de obtención de la información científica. La observación, como método científico, nos permite obtener conocimiento acerca del comportamiento del objeto de investigación tal y como éste se da en la realidad, es una manera de acceder a la información directa e inmediata sobre el proceso, fenómeno u objeto que está siendo investigado.

La observación como método científico hace posible investigar el fenómeno directamente, en su manifestación más externa, en su desarrollo, sin que llegue a la esencia del mismo, a sus causas, de ahí que, en la práctica, junto con la observación, se trabaje sistemáticamente con otros métodos o procedimientos como son: la medición y el experimento. Por supuesto, para llegar a la esencia profunda del objeto se hace necesario el uso de los métodos teóricos.

**Cuestionario de Preguntas.-** Una de las técnicas usadas en una investigación de Tesis es el cuestionario de preguntas, este como un instrumento básico de la observación. En el cuestionario se formula una serie de preguntas que permiten medir una o más variables. Posibilita observar los hechos a través de la valoración que hace de los mismos el encuestado o entrevistado, limitándose la investigación a las valoraciones subjetivas de éste. La estructura y el carácter del cuestionario lo definen el contenido y la forma de las preguntas que se les formula a los interrogados. La pregunta en el cuestionario por su contenido pueden dividirse en dos grandes grupos: pregunta directa o indirecta. El cuestionario que realizare será aplicado con preguntas directas porque esta coincide el contenido de la pregunta con el objeto de interés del investigador, por lo mismo mi interés es ese, saber si están de acuerdo con la creación de una norma jurídica para promocionar y proteger el Tinku, cuánto los encuestados saben del Tinku como rito o danza, en su mayoría estas personas serán hombres y mujeres que interpretan dancísticamente el Tinku en sus diferentes fraternidades y estudiantes de la carrera de

derecho porque mi objetivo central están enfocados en la protección jurídica del Tinku y creo que sus aportes serán importantes para el desarrollo de la investigación.

**Entrevistas.-** Como técnica de estudio y para una mejor investigación, realizare como técnica metodológica la entrevista, esta como recopilación de información mediante una conversación profesional, con la que además de adquirirse información acerca de lo que requiera mi investigación, tiene importancia desde el punto de vista educativo, la entrevista es adaptable y susceptible de aplicarse a toda clase de sujetos y de situaciones; permite profundizar en el tema y requiere de tiempo y de personal de experiencia para obtener información y conocimiento del mismo. Por lo señalado mis entrevistas estarán diseñadas para recolectar información de primera mano, ideas, conceptos, relatos históricos y opiniones que permitan que se pueda llegar a los objetivos, según los diferentes enfoques y percepciones que las personas entrevistadas tengan sobre el Tinku como encuentro, el Tinku como danza folklórica contemporánea y la creación de una ley para protección del Tinku como patrimonio inmaterial, de expresión artística, cultural y folklórico de Bolivia y su promoción a nivel nacional e internacional.

Tanto el cuestionario y la entrevista son considerados como técnicas cuantitativas en el presente estudio de investigación.

## **INTRODUCCION**

El Folklore constituye un importante patrimonio cultural de todas las naciones del mundo y tiene una especial importancia para los países en desarrollo, que reconocen cada vez más en el folklore, una base de su identidad cultural y representa un medio importante para la expresión de sus pueblos, en sus comunidades como en sus relaciones con el mundo circundante. El folklore tiene también una importancia mayor para estos países en desarrollo, desde el punto de vista de su afirmación política. En los países en desarrollo como el nuestro, el folklore es una tradición viva y funcional, y no un simple recuerdo del pasado. El rápido desarrollo de la tecnología especialmente en las esferas de las grabaciones sonoras y audiovisuales, pueden conducir a una explotación inadecuada del patrimonio de la nación y de los pueblos indígenas. Las expresiones del folklore se comercializan por esos medios a escala mundial sin el debido respeto por los intereses culturales y económicos de las comunidades en que se originaron y sin que los pueblos que son autores de sus expresiones folklóricas reciban participación alguna en los beneficios de tal explotación, uso y apropiación del folklore.

En relación con su comercialización, las expresiones del folklore son a menudo deformadas y desnaturalizadas a fin de ajustarlas a lo que se considera más conveniente para su colocación en el mercado y el comercio. En países industrializados, se considera generalmente que las expresiones del folklore pertenecen al dominio público. Este criterio explica porque, al menos hasta ahora, los países industrializados no han establecido por lo general, una protección jurídica de los múltiples intereses nacionales o de las comunidades en relación con la utilización del folklore.

Durante los últimos 20 años, sin embargo se ha vuelto evidente que para impulsar el folklore como fuente de expresión creadora, es preciso encontrar soluciones jurídicas especiales para su promoción y protección tanto a nivel nacional como a nivel internacional. Esa promoción y protección debería aplicarse contra toda utilización inadecuada de las expresiones del folklore, incluso la práctica general por la que se obtienen ganancias mediante su explotación comercial ilícita de forma directa o

indirectamente, fuera de las comunidades en que se han originado y sin retribución alguna a ellas.

Para reclamar nuestros derechos debemos entender nuestra realidad, los estudiosos en antropología, sociología señalan que es muy complejo querer hablar de las expresiones del folklore y de la cultura popular como polaridad contraria de una cultura dominante, sin explicarnos la naturaleza de esta cultura popular es simplemente un afán de reduccionismo.

La presente investigación tiene como prioridad el crear una norma jurídica a nivel internacional y nacional para la protección y promoción turística del Tinku, y la aprobación de la misma por los escenarios correspondientes como ser la asamblea legislativa, de esta manera este aporte de anteproyecto de ley tiene en su contenido respaldo teórico e histórico sobre la temática y el objetivo planteado. Se realizó un estudio etnográfico, sociológico sobre el Tinku, dividida la presente investigación en 10 capítulos donde se realizan las contextualizaciones correspondiente del tema como análisis de su contenido y la proposición de normas jurídicas.

El primer capítulo hace referencia al análisis y recolección de datos teóricos sobre el patrimonio folklórico y cultural desde el punto de vista de varios autores en sus diferentes conceptos de patrimonio en el derecho romano, el concepto de patrimonio y sus características. Se realiza un análisis del patrimonio estatal y patrimonio nacional, estos con diferentes características. Se analizaron los conceptos de cultura, de patrimonio cultural, como también del folklore. Creando así dos conceptos interesantes y que están en práctica actualmente conceptos de patrimonio folklórico y patrimonio folklórico y cultural.

El capítulo segundo hace referencia a los antecedentes históricos del Tinku en sus etapas prehispánica y colonial, desarrollando los datos e información sobre el Tinku en estas etapas y espacios históricos de Bolivia.

El capítulo tercero hace referencia a un análisis sobre la música y danza folklórica en general con conceptos definidos, así también hace un breve análisis de la aproximación histórica de la música y la danza del Tinku de manera resumida ya que en el cuarto capítulo esta información esta ampliada y detallada.

El cuarto capítulo desarrolla y contextualiza el Tinku como rito y como danza folklórica, haciendo un análisis también del concepto de Rito, sus características, el Tinku como ritual andino practicado actualmente. Se desarrolla con exactitud y puntualidad la fiesta de la cruz como principal fiesta e icono de nacimiento del Tinku como encuentro de hombres mujeres, adultos mayores y niños reunidos en lo que denominan el yanantin. También se desarrolla el espacio geográfico donde se desarrolla la fiesta del Tinku, haciendo un análisis breve de los datos geográficos y características de estos espacios.

Se realizó el análisis correspondiente del concepto real del Tinku desarrollado para un mejor entendimiento, no podrían faltar sus principales características y el desarrollo de lo que acontece los días 3 y 4 en la localidad de macha como escenario geográficamente definido para la presente investigación declarado este espacio como cuna del Tinku donde nació y donde se desarrolla por centenares de años declarado, en la ley 237 del año 2012. Se realiza a su vez un análisis de la música y la vestimenta estas como acompañantes y componentes del Tinku como danza folklórica y ritual, las consecuencias vividas del Tinku en el ritual, los desenlaces que se suscitan y lo que actualmente acontece con el Tinku en Bolivia en y los países vecinos de Perú y Chile detallando sus respectivas fiestas y la ejecución del Tinku en las mismas, demostrando el plagio y la imitación.

El capítulo quinto se refiere a análisis jurídico detallando los tratados, convenios, declaraciones, disposiciones que hacen referencia al tema de investigación y apoyando la creación y aprobación del anteproyecto de ley y el tratado internacional que propongo como resultado de la investigación. Se analizó también el contenido de la Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia y sus respectivas normas que apoyan la presente tesis, que a su vez coadyuvaran al desarrollo y cumplimiento de la ley y el tratado como

la ley que proclama al Tinku como patrimonio cultural, la ley de derechos de autor, la ley de autonomías como también la ley de promoción turística. En el capítulo sexto se realiza la correspondiente metodología de investigación, donde se tomó como técnica de estudio el cuestionario, la observación para realizar las preguntas y recabar las opiniones en preguntas cerradas de las personas que realizaron la encuesta, teniendo como resultado el apoyo masivo para la creación y aprobación de la ley y el tratado. A su se realizó el análisis de las entrevista que lograron lo esperado, un aporte teórico y vivencial de las diferentes miradas que tienes del Tinku como rito y danza folklórica. Ya en el capítulo séptimo se analizó la problemática del Tinku para su promoción y protección jurídica. El plagio, el uso, la apropiación indebida, la imitación, la deformación y la desnaturalización que hacen los países de Perú y Chile del Tinku.

En resumen se debe manifestar que el folklore Boliviano, es uno de los más ricos del continente americano, existen en Bolivia una gran cantidad de danzas, costumbres, leyendas, ritos, instrumentos y vestuario, que ni los mismos bolivianos conocemos en su integridad que aún no están siendo estudiados y protegidos por el estado. Nuestra riqueza cultura es inmensa y como bolivianos es nuestro deber protegerlos y promocionarlos turísticamente, un ejemplo claro es el Tinku como rito y danza folklórica, que hace ya más de dos siglos es considerada como una expresión de folklore representativa de Bolivia.

La presente investigación a su vez quiere demostrar, aparte del significado, elementos componentes del Tinku, sus características, también pretende demostrar que es necesaria una norma jurídica para que proteja de los usos y principalmente promocióne este rito y danza, que permita la presente investigación otorgar conocimientos históricos, actuales de nuestra riqueza cultural, nuestro patrimonio y nuestras expresiones del folklore, de este manera las acciones futuras que vayamos a tomar en pro de nuestras expresiones del folklore tendrán un respaldo legal coherente y actual a nuestras necesidades como Bolivianos y portadores de una inmensa riqueza cultural y patrimonial.

## **CAPITULO I.**

### **PATRIMONIO FOLKLORICO Y CULTURAL.**

#### **1.- Patrimonio desde el punto de vista del Derecho Romano.**

En la época de la república romana, se comprendía por patrimonio como el conjunto de bienes pertenecientes al pater familias, los mismos que integraban al activo bruto del patrimonio familiar, el mismo que formaba uno solo, el de todos sus miembros, sujeto a la disposición plena del mismo. En Roma, en su periodo clásico, se entendía por patrimonio a todos los derechos activos con un valor pecuniario correspondiente a cada persona, sean estos entendidos como derechos crediticios como Derechos Reales.

En su acepción más amplia, se entiende por patrimonio el conjunto de derechos de que puede ser titular una persona, así como las obligaciones o cargas que lo gravan. Con el derecho clásico el patrimonio se constituyó en un ente o universalidad jurídica tutelada por la ley, que se integraba no solo ya con las cosas corpóreas, sino con todos los bienes, créditos, derechos y acciones de que fuera titular una persona con deducción de las deudas y cargas que la gravan. Arbry y Rau consideraron el patrimonio como un atributo de la personalidad algo inherente a la persona humana que constituye una unidad abstracta y universal de derecho integrada por todos los bienes y derechos susceptibles de apreciación pecuniaria y de las cargas que le están impuestas.

#### **2.- Concepto de patrimonio.**

Entendido como un conjunto de relaciones de derechos y obligaciones, de la composición de elementos variables, sean estos activos aun de futura realización y los pasivos que tienen de titular a un determinado sujeto que están vinculados entre sí, así mismo cabe decir que no existe sujeto que no tenga patrimonio alguno, existen cuatro observaciones fundamentales entendidas dentro de lo que compone el patrimonio: Solas

las personas pueden tener un patrimonio. Toda persona lo tiene necesariamente no solo como riqueza o valor positivo. Cada persona no tiene más que un patrimonio, y el patrimonio es inseparable de la persona.

Dentro de las doctrinas, la doctrina clásica señala que “*el patrimonio es la conclusión de todos los derechos y obligaciones que ejerce el titular respecto de determinados bienes considerado de manera general como el conjunto de los bienes y derechos pertenecientes a una persona, física o jurídica*”. (1)

La palabra es también utilizada para referirse a la propiedad de un individuo, independientemente como sea que la haya adquirido. Desde este punto de vista, el individuo puede ser ya sea una persona natural o jurídica, así se habla de Patrimonio empresarial como un conjunto de bienes, derechos y obligaciones, pertenecientes a una empresa como persona jurídica y que constituyen los medios económicos y financieros a través de los cuales ésta puede cumplir sus objetivos.

El concepto de patrimonio objetivo admite aún una interpretación más amplia, basada en algunas observaciones de Duguit: “*la comunidad de las aspiraciones y necesidades presentes, el sentir del papel que los hombres de una misma nación deben jugar en común en el mundo, la necesidad de defender un patrimonio común de ideas, de riqueza*”; Esto sugiere una concepción de patrimonio que se extiende a incluir no solo bienes físicos sino también intelectuales o culturales, lo heredado como miembros de una comunidad más amplia que la familia: el patrimonio como “*conjunto de bienes tangibles e intangibles, que constituyen la herencia de un grupo humano y que refuerzan emocionalmente su sentido de comunidad con una identidad propia y que son percibidos por otros como característicos*”. (2)

Lo anterior señalado sugiere no solo una tal comunidad sino posiblemente varias: “*en los estados modernos, al costado de un patrimonio general del estado, comprendiendo a*

---

1.- Moscoso Delgado, Jaime. INTRODUCCION AL DERECHO. Editorial. Juventud La Paz Bolivia. Año 1.992

2.- Retamozo, Juan Alberto. APUNTES DE SOCIOLOGÍA JURÍDICA Universidad Mayor de San Andrés, Año 2004.

*todos los bienes afectados al servicio público hay un gran número de patrimonios públicos secundarios... las comunas tienen servicios públicos distintos de los servicios del estado, con un conjunto de bienes que son afectados y que forman así un patrimonio público diferente al del Estado”.*

### **3.- Otros conceptos de patrimonio.**

En el ámbito legal y/o jurídico, el concepto significa algo así como: *“el conjunto de relaciones jurídicas pertenecientes a una persona, que tienen una utilidad económica y por ello son susceptibles de estimación pecuniaria, y cuya relaciones jurídicas están constituidas por deberes y derechos”.* (3)

Los hermanos Mazaud afirman que: *“el patrimonio está constituido por el conjunto de relaciones jurídicas sobre determinados bienes”.* (4)

Messineo expresa que: *“el patrimonio está constituido por una serie de relaciones jurídicas que ejercen al titular sobre determinados bienes para satisfacer sus necesidades”.* (5)

Dentro los conceptos de patrimonio, se considera también patrimonio etnográfico a todos los valores culturales de los grupos étnicos que habitan en el territorio de un país, tanto los valores del orden de cultura como los de estructuras sociales y cultura material.

### **4.- Características del patrimonio.**

La palabra patrimonio viene del latín *patri* (‘padre’) y *onium* (‘recibido’), que significa “lo recibido por línea paterna”. (6).

---

(3). Diccionario de Derecho, Cavanelas, Guillermo. Usual Tomos I AL VIII. Pag. 528.

(4) CURSO DE DERECHO CIVIL, TEORIA GENERAL. Kaune Arteaga, Walter, Editorial Zegada y Temis, Edición 2da. Año 1996. Pag. 39.

(5) IDEM. CURSO DE DERECHO CIVIL, TEORIA GENERAL. Kaune Arteaga, Walter, Editorial Zegada y Temis, Edición 2da. Año 1996. Pag. 27.

(6) Manual de Derecho Romano – Historia e Instituciones. Arguello, Luis Rodolfo. Pag. 45.

El concepto de patrimonio se remonta al derecho romano temprano (durante la República romana), periodo en el cual significaba algo así como la propiedad familiar y heredable de los patricios (de *pater*, ‘padre’), que se transmitía de generación a generación y a la cual todos los miembros de una gens o familia amplia tenían derecho. Solamente las personas como sujetos de derechos y obligaciones pueden tener patrimonio, sean individuales o abstractas, toda persona tiene patrimonio, sean estos activos o solamente deudas. El patrimonio en una de sus características se señala que no es transmisible, sino por causa de muerte, porque en vida no cabe su íntegra transferencia y a su vez constituye la prenda tácita y común de todos los acreedores del titular de derechos, como posible resarcimiento para los perjudicados por el, cabe señalar y destacar que la relación estrecha entre personalidad y patrimonio no es absoluta, como se da en el caso de las fundaciones.

## **5.- Clases de Patrimonio.**

### **5.1.- Patrimonio Estatal.**

Se considera patrimonio del estado a todos los efectos definitivos supletorios sean estos edificios de propiedad del estado donde funcionan sus órganos al servicio de la sociedad. Son considerados también los derechos reales y de arrendamiento de que el estado sea titular y aquellos de cualquier naturaleza que deriven del dominio de bienes patrimoniales. También se considera como patrimonio del estado los derechos de propiedad incorporal que pertenezcan al estado.

### **5.2.- Patrimonio Nacional.**

Considerados como las incorporaciones de un patrimonio ajeno para patrimonio Nacional; el caso donde se origina cuando los países, luego de las guerras de la independencia, tal el caso en América, se convirtieron en naciones independientes, pasando por una transformación desde su nombre ya que anteriormente pertenecían al patrimonio real.

Este patrimonio en la legislación Española haciendo un análisis, se encuentra en la zona mixta del derecho político y administrativo y comprende los aspectos de inventario, carácter y goce, detallados a continuación: Inventario.- Así se levantan de todo los bienes patrimoniales nacionales inmuebles o muebles. Carácter.- Son inalienables e imprescriptibles y no pueden ser gravados en ninguna forma, porque pertenecen a los bienes del patrimonio nacional de propiedad estatal, y Goce.- Es el jefe de estado quien disfruta de los bienes en su mayor parte usándolos con carácter oficial y como residencia privada.

## **6. Cultura.**

En la transformación de la vida del hombre, se hallan infinidad de objetos realizados por la mano del hombre; como “estatuas, poemas, descubrimientos científicos, literarios, obras filosóficas, documentos religiosos, códigos, reglamentos, aspectos económicos, automóviles, herramientas, etc. Sean estos objetos que representan una calidad del ser humano que están elaborados por piedras, papeles, aluminio y otros materiales, todos estos objetos tienen un sentido estético, utilitario, técnico, etc., manifiestan una proyección humana bien ejecutada, por algún estímulo, propósito o fin. A toda esta mención se denomina REINO DE LA CULTURA”. (7).

La cultura es el quehacer humano o del hombre, como agente de los acontecimientos que en la esencia de su formación y desarrollo constituye indiscutiblemente un denominador señorial. Con él se inicia la gran epopeya o la tragedia de las infinitas fuerzas de poder de las estirpes. La cultura no vive por si misma sino que es fabricada por los hombres, sin embargo la cultura queda inerte cuando estando al alcance de todos, se la revive o actualiza.

---

(7).RecancesSiches, Introducción al Derecho.

## 7. Concepto de Cultura.

Cultura es considerado como “el conjunto de las objetivaciones de la conducta con sentido de la vida humana y que quedan a disposición de otras personas como patrimonio, siendo revividas sucesivamente en gran medida ya sea de manera individual o colectiva”. (8)

Una de las ramas que estudia el quehacer humano desde su esencia es la sociología y esta rama de estudio señala que desde el punto de vista de la sociológico, “la cultura es todo aquello que los miembros de una sociedad aprenden de sus predecesores y contemporáneos y que añaden algo a ese legado con las manifestaciones realizadas”. (9)

Cultura es también la herencia social utilizada, revivida y modificada en mayor o en menor grado. (10) También cultura es considerada como la amplitud del conocimiento y del saber cómo resultado del estudio, del trato social, de viaje y de otras fuentes de vida y relaciones, concibiéndolas como civilización progresiva.

En el ámbito jurídico, cultura se refiere al conjunto de conocimientos sobre la base del derecho y acerca de varias ramas del mismo, en sus principios filosóficos, proceso histórico, doctrina y legislación positiva.

El termino Cultura en latín: cultura, 'cultivo' es un término que tiene muchos significados interrelacionados. Cuando el concepto surgió en Europa, entre los siglos XVIII y XIX, se refería a un proceso de cultivación o mejora, como en la agricultura u horticultura. En el siglo XIX, pasó primero a referirse al mejoramiento o refinamiento de lo individual, especialmente a través de la educación, y luego al logro de las aspiraciones o ideales nacionales. A mediados del siglo XIX, algunos científicos utilizaron el término "cultura" para referirse a la capacidad humana universal. Para el antipositivista y sociólogo alemán Georg Simmel, la cultura se refería a *"la cultivación de los*

---

(8) Diccionario de Derecho Usual TOMOS I AL VIII. Cavanelas, Guillermo. Pag. 75.

(9) Apuntes de Sociología Jurídica. Retamozo Juan Alberto. UMSA. Pag.29.

(10).RecancesSiches, Introducción al Derecho.

*Individuosa través de la injerencia de formas externas que han sido objetificadas en el transcurso de la historia".*

Ya en el siglo XX, la "cultura" surgió como un concepto central de la antropología, abarcando todos los fenómenos humanos que no son el total resultado de la genética. Algunos etólogos han hablado de "cultura" para referirse a costumbres, actividades o comportamientos transmitidos de una generación a otra en grupos de animales por imitación consciente de dichos comportamientos.

Para entender aún más el significado de cultura, etimológicamente el término moderno "cultura" tiene un origen clásico. En varias lenguas europeas, la palabra "cultura" está basada en el término latino utilizado por Cicerón, en su *Tusculanae Disputationes*, quien escribió acerca de una cultivación del alma o "*cultura animi*", para entonces utilizando una metáfora agrícola para describir el desarrollo de un alma filosófica, que fue comprendida teleológicamente como uno de los ideales más altos posibles para el desarrollo humano.

Cultura proviene del latín *cultus* que a su vez deriva de la voz *colere* que significa cuidado del campo o del ganado. Hacia el siglo XIII, el término se empleaba para designar una parcela cultivada, y tres siglos más tarde había cambiado su sentido como estado de una cosa, al de la acción: el cultivo de la tierra o el cuidado del ganado, aproximadamente en el sentido en que se emplea en el español de nuestros días en vocablos como agricultura, apicultura, piscicultura y otros. La acepción figurativa de cultura no se extendía hasta el siglo XVII, cuando también aparece en ciertos textos académicos y el término es utilizado con frecuencia.

La cultura dentro lo que significa, tiene una clasificación respecto a sus definiciones, de la siguiente manera: La cultura podría ser Tópica, es decir que la cultura consiste en una lista de tópicos o categorías, tales como organización social, religión o economía. La cultura también es Histórica: la cultura es la herencia social, es la manera que los seres humanos solucionan problemas de adaptación al ambiente o a la vida en

común. Considerada también como Mental: la cultura es un complejo de ideas, o los hábitos aprendidos, que inhiben impulsos y distinguen a las personas de los demás. La cultura es Estructural: la cultura consiste en ideas, símbolos o comportamientos, modelados o pautados e inter-relacionados, y finalizando esta clasificación la cultura también es Simbólica: la cultura se basa en los significados arbitrariamente asignados que son compartidos por una sociedad.

La cultura puede también ser clasificada del siguiente modo: según su extensión: es universal cuando es tomada desde el punto de vista de una abstracción a partir de los rasgos que son comunes en las sociedades del mundo. Por ejemplo el saludo. Total: conformada por la suma de todos los rasgos particulares a una misma sociedad y particular: igual a la subcultura; conjunto de pautas compartidas por un grupo que se integra a la cultura general y que a su vez se diferencia de ellas. Ej.: las diferentes culturas en un mismo país.

Según su desarrollo: primitiva; aquella cultura que mantiene rasgos precarios de desarrollo técnico y que por ser conservadora no tiende a la innovación. Civilizada: cultura que se actualiza produciendo nuevos elementos que le permitan el desarrollo a la sociedad. Analfabeta o pre-alfabeta: se maneja con lenguaje oral y no ha incorporado la escritura ni siquiera parcialmente y alfabeto: cultura que ya ha incorporado el lenguaje tanto escrito como oral.

Dentro de toda cultura hay dos elementos muy relevantes a tomar en cuenta: como ser los rasgos culturales considerado como la porción más pequeña y significativa de la cultura, que da el perfil de una sociedad. Cabe aclarar y detallar que todos los rasgos se transmiten siempre al interior del grupo y cobran fuerza para luego ser exteriorizados. También el otro elemento denominado como complejos culturales que contienen en si los rasgos culturales en la sociedad.

## 8. Otros conceptos de Cultura.

En el año 1871, el antropólogo Edward B. Tylor publicó en la revista *Primitive Culture* (Revista) una de las definiciones más ampliamente aceptadas de cultura. Según Tylor, la cultura es: *“aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres, y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre. La situación de la cultura en las diversas sociedades de la especie humana, en la medida en que puede ser investigada según principios generales, es un objeto apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción del hombre”*.<sup>(11)</sup>

Otros conceptos de cultura más relevantes y estudiados por investigaciones sociológicas encontramos a autores renombrados que desarrollan sus propios conceptos sobre la cultura como ser: Bronislaw Malinowski retomó tanto la descripción de cultura de Tylor como algunos de los planteamientos de Durkheim relativos a la función social. Para Malinowski, la cultura podía ser entendida como una “realidad *sui generis*”, que debía estudiarse como tal (en sus propios términos). En la categoría de cultura incluía artefactos, bienes, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores heredados.

Según el neoevolucionismo, la cultura es el producto de las relaciones históricas entre un grupo humano y su medio ambiente. De esta manera se pueden resumir las definiciones de cultura propuestas por Leslie White (1992) y Julian Steward (1992), quienes encabezaron la corriente neoevolucionista en su nacimiento. El énfasis de la nueva corriente antropológica se movió del funcionamiento de la cultura a su carácter dinámico. Este cambio de paradigma representa una clara oposición al funcionalismo estructuralista, interesado en el funcionamiento actual de la sociedad; y el culturalismo, que aplazaba el análisis histórico para un momento en que los datos etnográficos lo permitieran. Tanto Steward como White concuerdan en que la cultura es sólo uno de los ámbitos de la vida social.

---

(11) REVISTA CULTURA BOLIVIANA 48 – Como decíamos ayer. Folklore del Carnaval de Oruro. Publicación de la UTO.

El concepto científico de cultura hizo uso desde el principio de ideas de la teoría de la información, de la noción de meme introducida por Richard Dawkins, de los métodos matemáticas desarrolladas en la genética de poblaciones por autores como Luigi Luca Cavalli-Sforza y de los avances en la comprensión del cerebro y del aprendizaje. Diversos antropólogos, como William Durham, y filósofos, como Daniel Dennett y Jesús Mosterín, han contribuido decisivamente al desarrollo de la concepción científica de la cultura. Mosterín define la cultura como la información transmitida por aprendizaje social entre animales de la misma especie. Como tal, se contrapone a la naturaleza, es decir, a la información transmitida genéticamente. Si los memes son las unidades o trozos elementales de información adquirida, la cultura actual de un individuo en un momento determinado sería el conjunto de los memes presentes en el cerebro de ese individuo en ese momento. A su vez, la noción vaga de cultura de un grupo social es analizada por Mosterín en varias nociones precisas distintas, definidas todas ellas en función de los memes presentes en los cerebros de los miembros del grupo.

## **9. Concepto de patrimonio Cultural.**

Analizando el significado de patrimonio y cultura, se puede afirmar que patrimonio cultural es el conjunto de objetivaciones de la conducta con sentido de la vida humana recibidas como herencia social, es utilizada, revividas o modificadas en mayor o menor grado.

Siempre será el hombre el heredero de los legados culturales, el hombre de hoy es diferente al de ayer porque cuando comienza, encuentra un cumulo de convicciones, conocimientos, creencias, modo de vida, técnicas, instrumentos, artefactos, utensilios, etc. Lo mismo que no había cuando comenzó la existencia de los hombres de la generación de sus padres. El hombre al ser un ente social no estrena su vida, sino que se apoya en lo que recibe como legado cultural de los otros.

El concepto de patrimonio cultural abarca al pasado, al presente y al futuro de un pueblo. En la cual se realizan obras de toda naturaleza, ya sea en el campo artístico,

literario, pictórico, histórico, político, religioso, económico, etnográficos, folklóricos, técnico, lingüístico, jurídico, científico, sociológico, etc. Mereciendo una especial atención por su amplia dimensión. El patrimonio cultural es la herencia cultural propia del pasado de una comunidad, con la que ésta vive en la actualidad y que transmite a las generaciones presentes y futuras.

Las entidades que identifican y clasifican determinados bienes como relevantes para la cultura de un pueblo, de una región o de toda la humanidad, velan también por la salvaguarda y la protección de esos bienes, de forma tal que sean preservados debidamente para las generaciones futuras y que puedan ser objeto de estudio y fuente de experiencias emocionales para todos aquellos que los usen, disfruten o visiten. Así mismo la Convención para la protección del Patrimonio Cultural y Natural del Mundo fue adoptada por la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), el 16 de noviembre de 1972, cuyo objetivo es promover la identificación, protección y preservación del patrimonio cultural y natural de todo el mundo, el cual es considerado especialmente valioso para la humanidad. Como complemento de ese tratado, la Unesco aprobó, el 17 de octubre del 2003, la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial que definió que: Se entiende por patrimonio cultural inmaterial *“los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes que las comunidades, los grupos y, en algunos casos, los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”*. *“Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”*.<sup>(12)</sup>

---

(12) REVISTA CULTURA BOLIVIANA 48 – Como decíamos ayer. Folklore del Carnaval de Oruro. Publicación de la UTO.

## **10. Cultura y sus limitaciones.**

Al contar con un vasto campo de acción presente a ciertas limitaciones por el hecho de que todas las materias que abarca deben estar protegidas armoniosamente por instrumentos jurídicos, coherentes, tendientes a identificar, conservar, proteger, difundir y enriquecer el patrimonio cultural de los países. La sociedad es la condición que hace posible el progreso en tanto que es transmisor de la herencia cultural del pasado, siendo el hombre el autor de este progreso, es decir de la sociedad a proteger los productos culturales venciendo las limitaciones económicas, políticas, jurídicas e inclusive las sociales y religiosas que pudieran presentarse.

## **11.- Folklore.**

El folclore, folclor, folklore o folklor (del inglés *folk*, “pueblo” y *lore*, “acervo”, “saber” o “conocimiento”), es la expresión de la cultura de un pueblo: artesanía, bailes, chistes, costumbres, cuentos, historia oral, leyendas, música, proverbios, supersticiones y demás, común a una población concreta, incluyendo las tradiciones de dicha cultura, subcultura o grupo social, además se suele llamar de la misma manera al estudio de estas materias. Sin embargo hubo muchos desacuerdos referentes a qué exactamente el Folklore contenía: algunos hablaban solo de cuentos y creencias y otros incluían también festividades y vida común.

El término inglés “*folklore*” fue acuñado el 22 de agosto de 1846, por el arqueólogo británico William J. Thomas, quien deseaba crear una palabra para denominar lo que entonces se llamaba “antigüedades populares”. La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es: “*la comunicación artística en grupos pequeños*”, propuesta por el investigador de la Universidad de Pensilvania Dan Ben-Amos.

En el año 1960, la UNESCO designó el 22 de agosto de cada año como “Día Mundial del Folklor”, como reconocimiento a Thomas. En primera instancia el folklore se limitó

a la tradición oral. Hacia la mitad del siglo XIX se amplía el ámbito del folklore, comenzando los recopiladores a interesarse también por distintas producciones que emanan de las culturas populares (creencias, medicina tradicional, trajes, artes, técnicas, etc.), no fue hasta el siglo XX cuando los etnógrafos empezaron a intentar registrar el folklore sin manifestar metas políticas. Aunque el folklore puede contener elementos religiosos y mitológicos, se preocupa también con tradiciones a veces mundanas de la vida cotidiana. El folklore relaciona con frecuencia a lo práctico y lo esotérico en un mismo bloque narrativo; ha sido a menudo confundido con la mitología, y viceversa, porque se ha asumido que cualquier historia figurativa que no pertenezca a las creencias dominantes de la época, no tiene el mismo estatus que dichas creencias dominantes. Así, la religión romana es calificada de “mitología” por los cristianos, de esa forma, tanto la mitología como el folklore se han convertido en términos clasificatorios para todos los relatos figurativos que no se corresponden con la estructura de creencias dominante.

## **12.- Concepto de Folklore.**

La etapa pre científica del folklore, como señala Carlos Vega, argentino, en su obra La ciencia del folklore, comienza en este periodo, de fiebre, por la búsqueda de antigüedades, de cosas viejas, de supervivencia, y tradiciones en Paris se había constituido una SOCIETE DES ANTIQUARES, enlazado con la arqueología que se dedica a la edición de libros sobre antigüedades populares.

En rigor a los anticuarios que floreciendo en Europa, entre 1780 y 1880 fueron los verdaderos precursores de los folkloristas. Tenemos que referirnos al insigne arqueólogo Inglés William J. Thomas que señalo el verdadero concepto de Folklore. Después de una corriente ya aceptada y en consenso se fundó en LONDRES la FOLKLORE SOCIETY con la participación de TRADICIONALISTAS MITOLOGOS, ARQUEOLOGOS, PREHISTORIADORES, etnógrafos y antropólogos, todos apasionados por buscas ANTIGUEDADES VULGARES.

A comienzos del presente siglo que conculcaron textos de Teoría Folklórica como el de Jorge Black Ingles. FOLKLORE, que comentaron en México en 1890 donde se hicieron los primeros trabajos sobre esta materia, el salvador fue quien incursiono en el estudio de prácticas sociales indígenas. En 1990 se extendieron a Perú, Caracas y Bolivia, donde se fundaron círculos de estudios folklóricos. En América Latina se dio impulso a la creación de instituciones de la investigación folklórica, INIDEF 1973, donde salió una corriente clásica de la investigación folklórica de la ETNOMUSICOLOGIA, esta corriente reivindica al folklore como CIENCIA. Otras instituciones es la de IADAP 1976 de tendencia en el ARTE POPULAR de corriente culturalista.

Los países andinos, son plurilingües y plurinacionales y culturalmente diferenciados. Entonces el que produce el hecho folklórico como tal son los grupos sociales subalternos, es pueblo marginado del excedente económico. Sin embargo la cultura heredada de la hispanidad colonizadora, la culta y académica lengua castellana de los señores que es la folklórica, sino que se inscribe en la moderna civilización de la tecnología, en cambio los grupos tradicionales del pueblo solo llego a la oralidad tradicional y por tanto son objeto de estudio, por la folklorología en mérito de ella, haber descubierto que el pueblo iletrado tiene conocimiento, un saber que es necesario sistematizar, esto es una concesión gratuita, pues todo grupo social, posee una memoria histórica individual y colectiva, una cosmovisión real del mundo en el que vive, más aun cuando estas han demostrado su vigencia histórica, solo que las posibilidades de su reproducción ampliada han sido limitadas por la estructura social. Se sabe que el folklore ha surgido en europa como una necesidad de explicar, las manifestaciones tradicionales del vulgus, es decir, del pueblo iletrado, de sus sectores sociales tradicionales, que aun practicaban, ritos, bailes, compartían cuentos, leyendas, y que se transmitían de generación en generación en forma oral. Lo folklórico designa la presencia de una sociedad concreta, que tiene presencia histórica, dentro de la actual formación social boliviana, el folklore entendido en términos de una práctica cultural de una colectividad social, es pues la sustantividad de la identidad cultural, es la sangre que da vida a las relaciones sociales de producción, por lo que el folklore se constituye un

modo de producción que forma parte del todo social expresado en la formación social boliviana.

En estos estudios del folklore, existe un hecho folklórico que según algunos autores señalan específicamente para que exista una manifestación cultural se considere un hecho folclórico, debe cumplir con alguno o todos de los siguientes aspectos:

1. Debe transmitirse por vía oral.
2. Debe ser de autoría anónima.
3. Debe ser patrimonio colectivo de la comunidad representante del lugar en donde se manifiesta este fenómeno.
4. Debe ser funcional, es decir, tener alguna utilidad pragmática o cumplir con fines rituales.
5. Debe ser duradero y perdurable por un tiempo considerablemente largo, como oposición a una moda efímera.
6. Debe tener variantes múltiples, es decir que no exista una versión oficial del fenómeno sino que se reformule cada vez que emerja.
7. Existen versiones tanto urbanas como rurales, sin ser necesariamente una superior a la otra.
8. Debe ser aglutinante, es decir pertenecer o fundar una categoría, corriente, estilo, género o tipo.

Es así que de estos hechos podemos conocer el verdadero concepto de Folklore, creado con la visión de denominar hechos culturales de pueblos iletrados que crearon según el tiempo, sus usos y costumbres lo que hoy en día denominamos expresiones de Folklore o Folklore.

### **13.- Concepto de Patrimonio Folklórico.**

Entiéndase por patrimonio folklore todas las manifestaciones y/o expresiones de la cultura espiritual, material y social del pueblo que tengan las características de tradicionalidad, anonimato y popularidad, y que precisamente por presentar expresiones

vigentes de épocas prehistóricas e históricas, forman parte del patrimonio folklórico de la nación todas las expresiones culturales componentes desde la música, vestimenta, danzas, consideradas estas como parte del folklore de un país, con sus diversidades cada una de estas danzas, música y vestimenta representa el folklore de un país y por lo tanto todas estas expresiones y componentes son considerados como patrimonio folklórico y merecen la atención protectora del estado.

## **14. Patrimonio Folklórico y Cultural.**

El folklore en cada región se ha transformado ligeramente por el traspaso que supone la tradición oral. El folklore constituye al libro hablado de una región de cada pueblo, nación o estado y es considerado como cultura, por lo que cada danza, vestimenta y música considerada como patrimonio folklórico de Bolivia es también componente del patrimonio cultural del país. Esta unamentación encierra el concepto del folklore y la cultura que se convierten en patrimonio del estado Boliviano y por consecuencia cada una de nuestras danzas folklóricas y particularmente el Tinku como rito y danza es considerada y forma parte de nuestro patrimonio folklórico y cultural, desde un estudio antropológico, histórico, etnográfico y sociológico.

El patrimonio folklórico y cultural es considerado también como la lengua culta del país, porque constituye una literatura para el pueblo, no es intelectual, tiene contacto con el mundo exterior y ello supone expresión auténtica, ambientada en un terruño circunstancial.

Así el patrimonio folklórico y cultural viene a ser la esencia misma de las raíces originadas por los antepasados en todo acto de representatividad regional, sean estos de orden religioso, pagano, ritual o cualquier otro que demuestre que en un estado plurinacional como el nuestro, existe una riqueza significativa de patrimonio folklórico y cultural.

## **CAPITULO II.**

### **ANTECEDENTES DEL TINKU EN LA EPOCA PREHISPANICA Y COLONIAL.**

#### **1.- El Incario.**

La tradición ha asignado a los incas un origen legendario, donde Manco Capac y Mama Ocllo, que fundaron el Cusco tras surgir del lago Titicaca con el mandato divino de asentarse en el lugar en el que se hundiera la vara de oro que portaban. El llamado cusco fue dividido en dos mitades Hanan y Hunin según el principio andino de la dualidad. De esta ritual separación surgió el nuevo ordenamiento de un espacio más grande denominado como el Tawantinsuyo. Este nuevo espacio llegó a ocupar lo que hoy es Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y Argentina, bien es sabido que este territorio se dividía en cuatro parcialidades. Tanto el territorio como la sociedad se organizaron sobre un principio dual que consistió en dividir los ayllus las ciudades y el propio imperio en dos mitades. Dentro de la cosmovisión andina en el incario el tiempo y el espacio se consideraban sagrados, los accidentes geográficos destacados como grandes nevados, volcanes, piedras, ríos y lagos fueron convertidos en divinidades dignas de adoración, considerados estos como lugares donde se harían cultos. Bolivia siendo parte del collasuyo se denominó Audiencia de charcas, recibiendo este nombre por la fidelidad y ayuda que prestaron a los españoles durante la conquista. Se trata de un gran reino denominado Charca, situado al norte del actual departamento de Potosí y que se extiende justo al sur del departamento de Cochabamba. Los charcas, lo que hoy es Bolivia, tenían su capital en Sacaca. Este era un pueblo guerrero, al igual que los caracarás y los chichas en macha. El pueblo de Caracara es tan belicoso como el charca aún más, en su territorio tiene lugar aún hoy en día las luchas denominadas Tinkus. (1).

---

1.- Historia de Bolivia. Teresa de Mesa. Jose de Mesa, Carlos D. Mesa Gisbert. Quinta Edición. Editorial Gisbert. 2003.

## **2.- La Cultura Mochica.**

La cultura moche, también llamada cultura mochica, es una cultura arqueológica del antiguo Perú que se desarrolló entre el 200 y el 700 d. C. en el valle del río Moche (actual provincia de Trujillo, La Libertad). Esta cultura se extendió hacia los valles de la costa norte del actual Perú.

Las sociedades moches desarrollaron una compleja tecnología de canales de riego, evidenciando amplios conocimientos en ingeniería hidráulica y ampliando la frontera agrícola. Además, hicieron uso intensivo del cobre en la fabricación de armas, herramientas y objetos ornamentales. Políticamente, las sociedades moches de fuerte segmentación en clases sociales se organizaban en señoríos comandados por autoridades religioso-militares.

Moche fue un estado que extendió su dominio por fuerza de armas y la evidencia que la guerra Mochica tuvo una naturaleza ritual. Anne Marie Hocquenghem (1987), interpreta las escenas de batallas en la cerámica Mochica como Tinku, subrayando el hecho de que los combatientes no luchan en forma libre, pero si en parejas. Además, análisis de la vestidura y armamentos de los guerreros indica que todos son Mochicas; no hay enfrentamientos entre etnias distintas, como Mochicas contra guerreros Recuay. Tanto Hocquenghem (1987), afirma que el objetivo principal de las batallas fue la captura de prisioneros, quienes luego fueron sacrificados. Notable en las representaciones de batallas y sacrificio es la sangre, y hacer sangrar es un tema acentuado también en las descripciones etnográficas de Tinku. De hecho, se plantea que el sacrificio de prisioneros capturados en batalla es un motivo arquetípico de la cultura Mochica. Así es que Christopher Donnan, quien definía un tema central de la iconografía Mochica "el tema de presentación", refiriendo a la presentación de una tasa de sangre a un sacerdote Mochica, recientemente cambió el nombre del tema a "el tema de sacrificio", reconociendo que la presentación de sangre es solamente una escena en una cadena de escenas que comienza con la batalla y captura de prisionero.

Para entender la relación que existía entre batalla y ritual, existen tres pautas que son importantes para explicar lo ritual con el sacrificio. Primeramente, rechazo la distinción entre batallas rituales y batallas seculares. A base de sus investigaciones hechas en Bolivia, según Tristan Platt, 1986 y 1987; distingue tinku de ch'jwa, hablando de Tinku como una violencia balanceada que ocupa un tiempo y espacio ritual, y de ch'ajwa como guerra feroz sobre terrenos y derechos al agua. Pero existen algunos diccionarios antiguos que no confirman esta dicotomía. El léxico de la lengua aymara del padre Ludovico Bertonio (1984), dice para "tincutha": Encontrarse los ejércitos, o bandas contrarios en la guerra, o en los juegos, venir a la batalla, comenzar la pelea, y cosas semejantes. La definición no distingue claramente entre Tinku en el contexto de juegos y reglas. La definición de chahuasiña, un juego bárbaro que se sacuden (en las piernas con sogas de nervios), unos a otros los mocos divididos en bandos y se lastiman muy bien y en cada pueblo tienen día señalado para esto. Acá el significado de ch'ajwa es al revés de su sentido moderno. En lugar de significar la guerra feróz, ch'ajwa es un juego jugado por muchachos.

Los diccionarios quechua de Diego González Holguín (1952) y Fray Domingo de Santo Tomas (1951), no contienen definiciones de ch'ajwa, pero sí contienen varias anotaciones acerca de la raíz Tinku. Una muestra de estas anotaciones incluye:

- Tincu. La junta de dos cosas.
- Tincunacuni. Ser contrarios, o competir.
- Tincuni, o tincunacuni, o macanacuni. Reñir o pelear travar la pelea y porfiar.
- Simihuantincunacuni. Disputar arguыр.
- Tincuk pura. Límites.
- Tincuquempisayhuani. Amojonar en su raya o límite.
- Tincucmacy. Mi contrario en juego o fiesta.

El concepto general que aquí se trata, del punto donde se une las cosas, territorios o gentes opuestas. La significación de Tinku está relacionada al concepto de yanantin (o sea: servir juntos según González Holguín (1952), pero tiene más un sentido de

oposición que complementariedad. Tanto Tinku como yanantin contrastan con chacu y chulla, voces que subrayan la diferencia fundamental entre dos cosas. La raíz más relacionada con la guerra en todos los diccionarios es auca. González Holguín apuntó muchas variaciones y combinaciones a base de esta raíz todas relacionadas con la guerra, con soldados, con maniobras, etc. Pero, algunas frases incluyen también voces derivadas de la raíz puklla. González define pukllay como todo tipo de fiestas y recreos.

En todo esto, no hay palabras que distinguen claramente entre los conceptos de guerra feroz y guerra ritual. De hecho, enfrentarse en batalla es equivalente a enfrentarse en un juego. El énfasis es en la relación de oposición. Además, el concepto de Tinku también incluye el sentido de la unión de contrarios; en términos espaciales, Tinku es el lugar en que dos cosas, dos grupos de gente, o dos territorios se unen para formar una sola entidad.

Los motivos son también diversos. Lo más común es el deseo de propiciar la tierra con sangre: Leslie Brownwigg (1972), antropóloga, nos informa que encañar, región de Perú, fue costumbre antiguamente cortase la garganta de un vencido para sembrar la sangre en la chacra del vencedor. La presentación de una taza de sangre al protagonista principal en la iconografía Mochica debe ser relacionado. Más allá de la propición, en muchos lugares creen que los resultados del Tinku pueden predecir la cosecha: si fue sangrienta, la cosecha será buena; si habían muertos, mejor; y la cosecha de los que vencen será mejor que la cosecha de los vencidos.

El Tinku funciona en un sistema social dual, o mejor dicho, en un sistema segmentario. Los Tinku ocurren entre mitades complementarias: entre mitades de ayllus o entre ayllus en estrecha relación. Gary Urton, antropólogo e historiador entre otros, discute el papel del Tinku en la creación y recreación del sistema dual. Pero, como relaciones duales existen en varios niveles del universo social, las relaciones de complementarios pueden funcionar igualmente al nivel del ayllu, o de la comunidad, o de la región. Como se ha notado más arriba, la voz Tinku contiene el sentido de la formación de una cosa integrada de mitades opuestas. Dentro de esta concepción de Tinku hay mucho

simbolismo sexual relacionado con la complementariedad de los combatientes y especialmente la relación entre vencedor y vencido, la captura de mujeres, y bodas de matrimonio; el simbolismo sexual reafirma el hecho de que el rol es asegurar la reproducción de la sociedad tanto como la fertilidad de la tierra. (2).

### **3.- Historia del Tinku – Encuentro.**

Revisando la documentación historiográfica, se encuentra que en el sur del altiplano se hallaba poblado desde tiempos preincaicos por unidades socioculturales importantes como señoríos étnicos oriundos de la región. En el capítulo el memorial de charcas Crónica inédita de 1582, se menciona a cuatro grandes naciones: Charcas, Caracara, Chuy y Chichas, cuyos jefes tenían un estatus social muy especial. Es en esa época que el ritual del Tinku, tiene su génesis en los entrenamientos y preparación de los antiguos guerreros de la confederación de naciones conformada por los señoríos étnicos de las cuatro naciones señaladas, fragmentada durante la época colonial y consolidada en la república, lo que hoy son los departamentos de Potosí, Oruro Chuquisaca y Cochabamba principalmente.

Con el correr del tiempo estas peleas de entrenamientos, derivaron en juegos rituales festivos en las visitas protocolares de los mallkus, pasando en la época del incanato a las concentraciones de los pueblos por donde pasaban hacia el cuzco, en honor a estos guerreros, considerados como soldados predilectos del inka. Ulteriormente, estos actos de entretenimientos y encuentros rituales festivos, se van consolidando en sus diferentes etapas evolutivas, con los naturales cambios de presentación, llegando hasta nuestros días como una tradición popular de las provincias del sur del altiplano y socializados como danza folklórica en las principales fiestas del país.

Se reconoce que después de la caída del estado Tiwanaku, en el altiplano se construyeron los señoríos regionales, coincidentes con grupos étnicos, altiplánicos y aun

---

2.- Fernández Juárez, Gerardo. TINKU Y TAYPI: Dos recursos culinarios pertinentes en las ofrendas aymaras a la Pachamama. Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento de Ciencias Sociales. Lima, año 1.994.

vallunos, entre ellos, el Kolla, Lupaka, Umasuyo, Pakasa, Lipi, Chui, Carangas, etc. Con liderato de señores especialmente enfrascados en guerras. Se daba el título de Khari o Sapaña a sus jefes y caudillos que se distinguían por sus grandes hazañas y conquistas. En supropósito de conquistas naciones del Sur, el Inca Tupac Yupanqui, envía a sus mensajeros con recados individuales a los líderes de los reinos de Charca, Qaraqara y otros colindantes, para que desistan de toda resistencia bélica. De estos algunos aceptaron anexarse pacíficamente al Tawantinsuyo. En cambios los Charcas, Qaracara, Chichas y Chuyes se confederaron para su defensa, enfrentándoles en Oroncota, Aunque lograron relacionarse con los Carangas y Yampaes, al final los incas terminaron triunfantes por la supremacía militar invencible. Los sometieron a todos sin maltratos, demostrando generosidad con todos pero más con los que se agregaron pacíficamente.

De las referencias documentales y orales sobre el tema, rescato la expuesta por el antropólogo social Tristán Platt, quien durante su última intervención en el III simposio de revalorización cultural del Tinku, en fecha 6 de septiembre de 2006, narra sobre las invasiones del inca hacia el kollasuyo, cuando llega a la provincia charcas: entraron en la provincia de los charcas ambas provincias que son: Wila Charca y Janko Charca y puesta en orden pasaron adelante. El relato de a entender que desde entonces tenían una percepción espacial sobre la base de opuestos complementarios que rige la visión del mundo, es decir, el ordenamiento de pares complementarios en la sociedad, la producción humana, la vida silvestre, etc., entonces la provincia charcas era una sola integrada por dos bandos, bajo el principio dual de dos parcialidades, correspondiendo Janko Charca a la parcialidad de los urcusuyos o los de arriba, de la región montañosa, anananansaya en quechua, alasaya en aymara, y Wila Charca correspondería a la agrupación de los umasuyos o los de abajo, región de los valles de Cochabamba, Lurin o Urinurinsaya en quechua, masaya en aymara.

Bajo la organización dual de la cosmovisión andina, Alasaya y Majasaya los de abajo y los de arriba respectivamente constituían un solo estado con una organización espacial y bien definida. Las dos sayas se sentían unidas y vinculadas como hebras que se intercalan para formar un solo hijo. Claro que había emulación entre ellas, pero

conformaba una rivalidad a cabo batallas teatrales o deportivas con enorme trasfondo ritual en las que una y otra saya median sus fuerzas intentando empatar o emparejarse. El ideal era igualarse, quedando como un solo cuerpo. Representaba pues, un encuentro armonioso. La lucha o choque artificial lo hacían en un punto medio para intensificar la complementariedad entre las dos mitades las guerras teatrales o rituales, invariablemente dejaban muertos y heridos, hecho que nunca afligía a los derrotados y menos a los considerados como vencedores. La sangre derramada configuraba la mejor ofrenda a la Madre Tierra pachamama, para que las semillas fructificasen y las cosechas fuesen copiosas. De hecho se trataba de Tinkus encuentros de parcialidades complementarias durante las recepciones a los monarcas que visitaban de una y otra nación, en los eventos de sus calendarios festivos o el pasado de los guerreros del inka en cada pueblo donde pernoctaban.

Los miembros de casa suyo se identificaban por el color de su tejido y las formas de sus tocados que consistían en chulos o chucos (montera), con insignias y estilos diversos adaptándoles a sus cráneos que acostumbraban deformarlos dándoles diferentes figuras, para distinguirse a la parcialidad que pertenecían. Igualmente tenían sus tonadas, canciones y danzas vermiculares que les diferenciaban. Durante la colonia los chucos monteras les fueron prohibidos por el virrey Toledo para evitar las deformaciones de sus cabezas significa que los qaraqara utilizaban en forma permanente. Quedando aclarado que este elemento de defensa tiene vigencia desde la época pre inca y post inca y no es copia del casco español como muchos sostienen.

Cuando el Mallku Uchutuma de Hunkocharka visita a el Inka Wayna Kapaq después de su campaña victoriosa en tumipampa ecuador, es objeto de congratulaciones. En reconocimientos a su valentía y a su fama de sus guerreros belicosos y diestros en las armas, por las tácticas de combate que practicaban en horas de la madrugada, les regala el nombre de Qaraqara guerreros del alba. Nombre aplicado desde entonces. Además le caso con una de sus hijas la princesa Payco Chimbo, más una camiseta con roeles de oro. Para asistir a las contiendas convocadas por el Inca, los qaraqara y chichas se concentraban en Macha, capital de qaraqara y en sacaca capital de charcas se reunían los

charcas y chuis, de estos lugares partían a reunirse en el tambo de paria y luego proseguían hasta el cuzco, de donde marchaban a los lugares que les destinaba el ejército imperial de los incas, considerados como sus soldados predilectos, ayudando a llevar las fronteras del tawantinsuyo hasta guayaquil y popayan. El costo de la expedición estaba a cargo del Estado que les abastecía de armas, víveres, ropa, ojotas y mujeres. En los pueblos donde pernoctaban eran objeto de agasajos y fiestas rituales, aguardando éxito en las campañas después de cada batalla ganada. Rigoberto Paredes en su obra: El Kollasuyo, hace una reseña de los guerreros del periodo de los señoríos: “el ejército estaba compuesto de indios jóvenes llamados pallapallas, en su legua equivale a soldados. Peleaban a pie armados de macanas, hachas, lanzas, flechas y hondas, resguardados por rodela traídas de los yungas. Calzaban sandalias con el nombre de wiskus, vestidos con un abata que les cubría hasta la rodilla, ceñida a la cintura por una faja y una manta sobre la espalda. Para proteger llevaban un capacete semejante a un sombrero de dos picos, con el nombre de chuku, cuyo color diferenciaba a los distintos pueblos”.

La presencia de esta arma defensiva es ratificada en varias páginas de C. Ponce Sanjinés identificados en los vasos keru de cerámica y representaciones iconográficas de los tejidos encontrados en chullperios antiguos a lo largo y ancho del territorio del tawantinsuyo. Esta pieza es la que hoy se conoce como la montera norte potosina, lleva el nombre de Kuku o Chuku era confeccionado en cuero del cuello de la llama, al igual que las sandalias, los wiskus, que eran del mismo material, hoy es fabricada de cuero de res.

Algunos rasgos del ejército inka, implícitamente fueron asimilados de las estrategias guerreras de los qaraqara. El inkano regía el servicio militar obligatorio de gente entre 25 a 30 años, llamados aukakamoyoj. Se contaba con un cuerpo armado permanente, que conformaba especialmente la escolta del sapainka. El total de efectivos alcanzaba hasta 200 mil hombres, encabezado por el jefe máximo o sinchiapu. Significaba que el 1.5% en proporción a la población total de 13 millones de habitantes del imperio. Su

desplazamiento era ordenado y por unidades según la provincia de origen y en correcta formación.

La organización contemplaba unidades especializadas, así de honderos, de apaleadores con mazas, etc. Para el tipo de armas y estrategias utilizadas en ese tiempo, cualquier ejército de esa magnitud, era imprescriptible el entrenamiento de jefes y soldados, bajo una instrucción militar rigurosa, para formar combatientes bravos y valientes, de no ser así, hubiera sido simples grupos inútiles, una especie de mansos borregos desorientados y presa fácil de sometimiento. La parte más importante era, por lógica, el entretenimiento y preparación física individual, caracterizada en peleas individuales de uno contra uno, de acuerdo a la edad y consistencia física equilibrada, dando origen a las peleas rituales del Tinku que hoy se conoce.

Cuando las tropas de Hernando y Gonzalo Pizarro incursionaron en la región fueron resistidos en el valle de Cochabamba por un ejército de seis naciones, por orden del Inca Manco y de Paulo Inca. Al final fueron derrotados por prematura dimisión de qoysara, rey de los charcas, que se somete en el pueblo de auquimarca (hoy san pedro de buena vista), que era la parte de su territorio, a condición de mantener algunos de sus privilegios de soberano. Actitud seguida por Moroco de Qaraqara, quedando bajo el yugo español desde entonces. Qoysara, reveló de todas las riquezas que tenía la provincia charcas, especialmente de las minas de plata de porco de chiutamarca, cobre de aytacara, estaño de chayanta, etc. Como premio, solo obtuvieron algunos regalos, el honor de asistir junto a sus hidalgos españoles en las procesiones de Corpus Cristi, delante del santísimo sacramento y la designación de provincia de charcas a todo el territorio conquistado, en honor al nombre de una importante nación tomada que fue la primera en rendirse y dar vasallaje a los conquistadores. Si alguna otra de aquellas cuatro naciones hubiera sido la primera en capitular, seguramente que los españoles la habrían bautizado con el nombre de este, además en una alianza desigual comprometiendo tropas indias para la conquista de Chile y la incursión de Toledo en territorio Chiriguano.

Aunque los españoles respetaron los cacicazgos indígenas, a fin de mantenerlos permanentemente sumisos hasta la llegada del virrey Toledo, en cuya administración se incrementó como nunca antes, la explotación y opresión de indios, a través de la monetización del tributo, la política de reducciones su reglamentación e incremento de la población enviada a los trabajos mineros de la mita potosina. Los kurakas y mallkus de charca-qaraqara realizan extensas denuncias y quejas a lo largo del memorial, haciendo blanco un sometimiento pactado. Durante su régimen despótico, era obligatorio para todos los indígenas mayores de 18 años hasta los 60, asistir a la mita de potosí en tareas de explotación minera de la plata, en turnos de 2 años obligados a trabajos de 36 horas seguidas, con un salario mínimo de 4 reales que nunca recibían. Cuando llega Juan Matienzo, enviado del rey, constato que solo en potosí había 20.000 indígenas provenientes de 139 pueblos. El norte potosino partía de las minas de la villa imperial portando entre otras cosas su charango y montera de cuero, acompañando la despedida con la acostumbrada challa y otros rituales: todas las indias e indios de mita con sus cabezas y monteras cubiertas de coronas de laurel, claveles y otras flores, hacían un espectáculo propio mas a la alegría y diversión que a la tristeza que procura exaltar.

En Macha, Tomas Katari reclamando para si su rango de autoridad, la línea y sangre kuraka inicia una de las rebeliones más importantes de la historia boliviana, en las insurrecciones indigenales del siglo XVIII, que dio lugar al inicio de cambios importantes en la administración colonial. Tomando como bandera los abusos exagerados, persecuciones y el despojo de su cargo por Blas Doria Bernal. Tomas Katari viajo a Potosí y después a Chuquisaca, para denunciar y reclamar justicia de las autoridades administrativas y de la Real Audiencia, sin obtener ningún resultado. Entonces decide viajar a pie hasta Buenos Aires capital de Virreinato de la Plata junto con Tomas Acho. Con los mineros fondos pecuniarios resultado de las ramas voluntarias venciendo y afrontando todo contratiempo. Revestido solo por su gran valor y decisión de lograr llegar y presentar sus denuncias y reclamos ante el Virrey Juan José de Vertiz, quien después de escuchar y considerar justos sus reclamos, y ver su estado calamitoso,

le dio un despacho para que fuese atendido por la Real Audiencia de Charcas, a mediados de enero de 1779, pero de regreso en Chuquisaca no logro conseguir nada.

Katari hizo correr el rumor de que había obtenido la restitución de su cacicazgo y la rebaja de los tributos, por lo cual fue apresado, provocado la sublevación del 24 de agosto de 1780. El Minero Manuel Álvarez capturo en aullagas a Tomas Katari, Le conduce preso a Chuquisaca, el 5 de enero de 1781, en medio de una frondosa comitiva dirigido por Juan Antonio Acuña, nuevo corregidor cuando fue atacado el pelotón que lo conducía por las tropas que intentaban de la obra en el Abra de Chataquilla, el capitán Manuel Acuña, ordena a Juan Bautista el Genoves matar a Katari, quien es muerto con dos disparos de arcabuz a medio día del 8 de abril de 1781. Mientras tanto, los rebeldes toman el asiento minero de aullagas y victiman al azoguero Manuel Álvarez y al Kuraka Pascual Chura que lo secundaba. Los hermanos Nicolás y Damasco Katari fueron también víctimas de una celada por parte de Karuka de Pukwata. Charcas capital de Chuquisaca por entonces, es sitiada por el ejército indígena de los maches.

En estos acontecimientos asisten portando sus tradicionales monteras de cuero que actualmente continúan en el ritual del Tinku. El cacique Salvador Coro, refiere al respecto vio en el moro a Pablo Reyes y Diego Kilio que son sus monteras en alta voz llamaban a los indios diciendo que se fuesen breve que ya tenía al preso. Nicolás Katari en sus confecciones sobre la toma de aullagas y dar con el paradero del dueño de las minas Manuel Álvarez de Villarroel relata: Uno de los alzados Sebastián Choque entro a la iglesia sin quitarse la montera y obligo a los kóyarunas mineros que ayudaban a Álvarez a salir de ella, amenazando al cura con quemar la iglesia. Con ayuda de esa gente sacaron a Álvarez de su escondite en la mina y entre muchos indios le llevaron a una quebrada donde lo mataron.

Detrás de la multiplicidad de causas detonantes locales de la rebelión se esboza la articulación de un proyecto plan indio que vincula la rebelión de los Katari con otros focos rebeldes, como el de José Gabriel Tupak Amaru, en La Paz quienes igualmente

postulan su legitimidad como descendientes de las autoridades legítimas nativas prehispánicas.

La notoriedad con que se destacaba el ebrio de los lugareños en la lucha emancipadora fue trascendental, no en vano Macha se constituye en el cuartel del Ejército expedicionario argentino, dirigido por el Gral. Belgrano, donde había instalado la primera imprenta en suelo boliviano para publicar sus volantes.

El espíritu guerrero de los qaraqara se mantenía latente en el periodo republicano, su presencia está en cada flagelación social. La rebelión de Julio de 1927 de las provincias Chayanta y Yamparez organizada por Manuel Michel y la coordinación de la red de caciques de Santos Marka Tula, Faustino Lanki, Rufino Willka y otro en Oruro y La Paz como en Potosí, fue ampliamente apoyada por los ayllus de Macha, poniendo en manifiesto el manejo diestro de sus warakàs hondas, y monteras en esta clase de conflagraciones bélicas, bajo la expresión de cha´xuas.

Al respecto del origen del Tinku, existen varias versiones algunos pobladores del lugar piensan que las Chajwas las que ocasionan las peleas en el pueblo. Generalmente cuando se produce un reclamo sobre tierras en litigio, menudean los insultos, tanto entre hombres como entre mujeres, quienes intervienen en forma airada, llegando en algunos casos a agredir sus vecinas. Estos insultos y agresiones mellan la dignidad de muchas personas, que al no poder retribuir las ofrendas recibidas, esperan pacientemente hasta el día de la fiesta, en que llevaran con sangre su honor y dignidad mellados.

Se entiende que la sangre vertida deberá pertenecer al contrario, porque si no la ofensa sigue en pie y se tendrá que esperar una nueva oportunidad de reivindicación, algunos informantes creen que el Tinku, es solo un juego en el que se tiene que demostrar la destreza y valentía de los contendientes restándole importancia a las raíces telúricas que originaron esta costumbre. Las versiones anteriores, son aquellas que no se remontan mucho tiempo atrás, ya que los actuales Tinku han recibido muchas influencias exógenas que han modificado su originalidad. Estas influencias pueden verse en el uso de ciertas prendas de vestir, como el uso de la montera, muy parecida al casco de

conquistadores españoles, y también en el uso de instrumentos como el charango, en cuanto a la ropa esto se puede explicar por la orden emanada del visitador. Rigoberto Paredes señala: “La insurrección de Tupaj Amaru, que conmovió fundamentalmente al gobierno colonial, dio lugar una vez develada a que se tratase de desterrar todo signo de distintivo que diferenciase a los indios de sus dominadores”. Con este objeto, el visitador prohibió a los naturales el uso de vestimentas nacionales, que pudieran traerles a la memoria los antiguos recuerdos incaicos, y les impuso a que adoptasen, los trajes provincianos de España.

En cuanto a la costumbre de pelear contamos con un dato que data de 1590: en el Perú vi un género de pelea hecha juego, que se encendía con tanta porfía de los bandos, que venía a ser bien peligrosa su puella que así la llamaban tañen diversos instrumentos para estas danzas como unas flautillos u otros como tambores . Lo que quiere decir que esta costumbre de pelear de los campesinos de estos lugares, no data de las ordenes impuestas por los españoles en el tiempo de la colonia, ya que muchos creen que los conquistadores hacían pelear a los indios por diversión, sino que estos ya encontraron en estas tierras dicha diversión, de deporte o ritual, al parecer es más rito, porque en su preparación intervienen promesas, plegarias y brindis en honor de la Pachamama, las mismas que se realizan en los días anteriores a la festividad llegándose a tomar chicha en vasos especiales llamados toro y yanantin, y además pintándose la cara con la sangre de los corderos que posteriormente servirán de alimento a los concurrentes. Antiguamente se creía que mientras más muertos hubiera en el Tinku, más fructífero sería el año agrícola, actualmente, es la sangre vertida en las peleas la que sirve de parámetro para pronosticar si la producción agrícola será abundante a si habrá escasez. (3).

#### **4.- Independencia de Bolivia y sus efectos culturales.**

En el espacio de la conquista dada en el imperio inca y el Tahuantinsuyo, a la llegada de los conquistadores españoles a estas nuevas tierras, descubiertas por hombres del viejo

---

3.- Márquez Contreras, Juan Carlos. Vargas Mercado, Oscar Pablo TINKU: ESPACIO DE ENCUENTRO Y DESENCUENTRO. En: Anales de la Reunión Anual de Etnología. MUSEF, La Paz, año 2.005.

mundo, los conquistadores trajeron a America y primordialmente a Charcas junto a sus costumbres, su idioma y su religión, en pocas palabras su cultura europea peninsular del siglo XVI. Esta cultura estaba integrada por varios elementos: la síntesis cristiana de la edad media y la aportación oriental traída por los árabes: aportación que se manifiesta en el siglo XVI. En el momento en que se realiza el descubrimiento y la conquista, se hace presente en España el fenómeno del renacimiento: la búsqueda y el deseo de volver a la antigüedad greco romana, el deseo que se expresa en las artes y en las letras de ese periodo. España no capta totalmente esta ideología y sus expresiones artísticas dejan sentir influencias varias, creándose así el estilo plateresco, mezcla gótica, nudejar y renacimiento Italiano. En America se manifiestan fuertemente las huellas de la cultura europea en las letras y las artes, el aporte indígena mestizo en el siglo XVI es pequeño, no paso de la mano de obra en trabajos de arquitectura y algunas crónicas. Destacando la ilustración como el pensamiento revolucionario en Europa e instaurado en America y propiamente en la Audiencia de Charcas, después de la crisis europea, el movimiento juntista en Chuquisaca y La Paz, la intervención de los ejércitos auxiliares argentinos, las guerrillas y republiquetas dadas en toda la extensa tierra de la Audiencia de Charcas, con las ideas y postulados de los mariscales Bolívar, Sucre y Santa Cruz se da inicio a una nueva era en la Audiencia de Charcas, donde las divisiones territoriales se dan según los intereses y la independencia de cada una de las poblaciones. Nace Bolivia como una nueva república, Bolivia logra su independencia a través de batallas como Ayacucho y Junín, declarando así una asamblea deliberante representada por todas las provincias del Alto Perú, dando nacimiento a sus deliberaciones un 10 de Julio de 1825, después de tanto análisis y posturas ideológicas que aportarían a crear una nueva república, nace la declaración de independencia un 6 de agosto de 1825, declarándose así en un acta de independencia la posición de la asamblea que consistía en que nace el Alto Perú como Bolivia, bajo un sistema republicano, nace una nueva nación en America del Sur, y entrega a la nueva república un presidente.

Después de esta independencia del Alto Perú, el mundo indígena rural mantuvo sus propias expresiones culturales y hasta muy entrado en el siglo XX, se vio

completamente libre de influencias extremas. Insertadas en las ciudades estas manifestaciones tuvieron dos destinos: La música, la danza y las tradiciones indígenas se desarrollaron y recrearon en espacios como los barrios de indios de las ciudades de las tierras altas impermeables ante las influencias mestizas y criolla, adquirieron a su vez también un carácter diferente, identificador de una nueva identidad mestiza, conformada por la diversidad de culturas que convivían en los espacios urbanos.

Los elementos de la cultura mestiza urbana que había tenido en el siglo XVIII un gran desarrollo, se fortalecieron y ampliaron sus límites en el siglo XIX, en las fiestas populares especialmente durante el carnaval, se recitaban coplas de carácter amoroso y jocoso, que a menudo eran musicalizadas. La cueca, el wayno y el bailecito, formas surgidas a partir de danzas españolas y criollas, se enriquecieron con textos aimaras y quechuas. Estas danzas se bailaron tanto en los espacios populares como en los salones de la aristocracia. (4).

## **5.- Bolivia Republicana - Cultura y Folklore.**

En Bolivia Republicana, la cultura y el folklore se representan a través del arte, que fue uno de los vehículos más importantes de la consecución de estos objetivos, se buscó una mayor difusión del hecho cultural a nivel popular y se tomó conciencia de la importancia de ligar la experiencia artística a la realidad nacional. A través de las manifestaciones artísticas se pretendía llegar, mediante procesos educativos a crear una conciencia nacional. Así, se organizaron espectáculos de masas, como festivales de música y danza, tanto indígena como mestiza, en el campo y las ciudades en los que se promovía el Folklore se generalizó para cualquier expresión musical y artística que no fue académica. Por otra parte, se crearon espacios radiales de difusión de esta música y se incentivaron las grabaciones. (5).

---

4.- Historia de Bolivia. Teresa de Mesa. José de Mesa, Carlos D. Mesa Gisbert. Quinta Edición. Editorial Gisbert. 2003.

5.- Historia de Bolivia. Teresa de Mesa. José de Mesa, Carlos D. Mesa Gisbert. Quinta Edición. Editorial Gisbert. 2003.

## **CAPITULO III.**

# **CONTEXTUALIZACION DE LA MUSICA Y DANZA FOLKLORICA.**

### **1. Concepto de Música.**

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural, el fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, etc.).

Una definición bastante amplia determina que la música es “*sonoridad organizada*” (según una formulación perceptible, coherente y significativa). Esta parte de que en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música", se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro", en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos (hay incluso quienes consideran que también por los animales).

Según el compositor Claude Debussy, señala que la música es "*un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor*".<sup>(1)</sup> Algunos eruditos han definido y estudiado a la música como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodía) y vertical (armonía). Muy importante rescatar y señalar que la música está compuesta por dos elementos básicos: los sonidos y los silencios.

Existen los llamados elementos de la música, donde la organización coherente de los

---

(1).- Valeriano Thola, Emmo Emigdio. MÚSICA Y DANZA DE JULA JULA EN VENTA Y MEDIA. En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de etnografía y folklore. MUSEF, La Paz

sonidos y los silencios (según una forma de percepción), nos da los parámetros fundamentales de la música, que son la melodía, la armonía y el ritmo. La manera en la que se definen y aplican estos principios, varían de una cultura a otra (también hay variaciones temporales). Se debe entender a la melodía como un conjunto de sonidos concebidos dentro de un ámbito sonoro particular que suenan sucesivamente uno después de otro (concepción horizontal), y que se percibe con identidad y sentido propio. También los silencios forman parte de la estructura de la melodía, poniendo pausas al "discurso melódico". El resultado es como una frase bien construida semántica y gramaticalmente. Es discutible en este sentido si una secuencia dodecafónica podría ser considerada una melodía o no. Cuando hay dos o más melodías simultáneas se denominan contrapunto.

La armonía, bajo una concepción vertical de la sonoridad, y cuya unidad básica es el acorde, regula la concordancia entre sonidos que suenan simultáneamente y su enlace con sonidos vecinos. La métrica, se refiere a la pauta de repetición a intervalos regulares, y en ciertas ocasiones irregulares, de sonidos fuertes o débiles y silencios en una composición. El ritmo, es el resultado final de los elementos anteriores, a veces con variaciones muy notorias, pero en una muy general apreciación se trata de la capacidad de generar contraste en la música, esto es provocado por las diferentes dinámicas, timbres, texturas y sonidos.

## **1.1. Concepto de Música Folklórica.**

Se conceptúa música folklórica aquella que tiene las características de tradicionalidad anonimato y popularidad, así como la producida en grupos campesinos y folk en general cuyos autores no se identifican y que por razones culturales están imposibilitados de escribir sus creaciones (más propiamente recreaciones).

El término inglés del folk, ganó su uso en 1800 (durante el período romántico), para referir a campesinos o a la gente que no sabe leer y escribir, se relaciona con la palabra

alemana Volk (gente o nación del significado). El término se utiliza para acentuar que la música Folk emerge espontáneamente de las comunidades de gente normal, "mientras que la complejidad de la estratificación social y de la interacción clara se aumentó, los varios criterios de condicionamiento, tales como "continuidad", "tradición", "transmisión oral", "anonimato" y orígenes no comerciales, llegaron a ser más importantes que las categorías sociales simples ellos mismos." Charles Seeger (el año (1.980); describe tres criterios que definen contemporáneos de la música Folk.

1.- Un esquema que abarca cuatro tipos musicales: "primitivo" o "tribal"; "élite", "arte"; "gente"; y "popular". La música Folk se asocia generalmente a una clase más baja en las sociedades que son cultural y social estratificadas, es decir, que han desarrollado una élite, y posiblemente también una cultura popular, musical.

2. Procesos culturales más bien que tipos musicales, continuidad y transmisión oral del extracto consideradas como caracterizar un lado de una dicotomía cultural, encuentran al otro lado de la cual no solamente en las capas más bajas de feudal, a capitalista y algunas sociedades orientales pero también en sociedades "primitivas" y en partes de las culturas populares.

3-. Menos prominente, "un rechazamiento de límites rígidos, prefiriendo un concepto, simplemente de la práctica que varía dentro de un campo sobre la música".

## **2. Concepto de Danza.**

Danza es el conjunto de movimientos que forman una pieza completa de baile, en otros términos es la representación simbólica del poder de la muerte. <sup>(12)</sup>

---

(12) Diccionario Enciclopédico Oceano Uno. Joseluis Monreal. Pag. 43.

## 2.1. Concepto de Danza Folklórica.

Rigoberto Paredes en su obra "El Arte Folklórico de Bolivia", describe en los siguientes temas: *“la danza es una necesidad vital y más de significarle una mística, bailan cuando se alegran como cuando sufren penas por propia voluntad o por mandato de sus autoridades esto en lo concerniente con el pueblo nativo boliviano”*. Nuestras danzas folklóricas tienen raigambres profundas en las culturas collas y moxos. Las danzas folklóricas son también consideradas como aquellas creaciones coreográficas colectivas originadas o tradicionalizadas en determinadas circunstancias geográficas.

La danza folklórica es un término utilizado para describir a un gran número de danzantes, ya que en europea tenía las siguientes características que se consideraban danzas folklóricas para compartir los atributos similares: originalmente bailado aproximadamente en el siglo XIX o antes (en cualquier caso, no están protegidos por derechos de autor); su práctica se realiza por una tradición heredada, más que por la innovación; bailado por la gente común y no exclusivamente por la aristocracia; se realiza espontáneamente y no existe un órgano rector que tiene la última palabra sobre lo que es "la danza" o la autorización para enseñarlo. Esto también significa que nadie tiene la última palabra sobre la definición de bailes folklóricos o la edad mínima para tales danzas.

El término "danza folklórica", a veces se aplica a determinadas danzas de importancia histórica en la cultura y la historia europea; normalmente se originó antes de siglo XXI. Para otras culturas los términos "la danza étnica" y/o "danza tradicional" a veces se usan, aunque este último puede abarcar también al de "danzas ceremoniales". Gran parte de los bailes modernos se originó a partir de bailes folklóricos de los pueblos.

## **2.2. Clases de Danzas Folklóricas.**

Las danzas folklóricas constituyen la expresión más relevante del folklore boliviano, su variedad es tan notable como originario de diferentes épocas y situaciones sociales en este entendido de acuerdo a la tratadista Julia Elena Fortun que clasifica en Danzas de Origen Prehispánico y de Origen Posthispánico.

### **2.2.1. De Origen Prehispánico.**

Por el origen pre hispánico, estas danzas originarias se distinguen y resaltan a primera vista por el empleo de plumas y cuernos de animales en el indumento de baile. Según el autor Rigoberto Paredes a esta clasificación también la denomina como originaria toda vez que, las mismas representan a los vestigios arqueológicos, citar un ejemplo la puerta del Sol de Tiahuanacu; en cuya fresca superior muestra diversos personajes con máscaras en plena actitud de danza abierta. Danzas prehispánicas bolivianas enormemente cultivadas en el agro, una gran mayoría pertenecen a la categoría de danza ceremoniales, si bien muchas se han modificado su primitiva descripción y en la actualidad forman parte del ritual ceremonia Folk. Es posible descubrir en ellas su temática primigenia. Para Rigoberto Paredes de las danzas originarias los que quedan solo las siguientes: Kachua, cintakaniris, sicuris, choquelas, chiriguano, pallapallas, kenakenas, lichihuayos, chunchus, callaguaytas, llameros, utiquis, liphis, ceñeros, callaguas, tarkafucus, salquis, pacpacu, tairari. Las cuales modificadas en algunas de sus partes y poco ejecutadas otras han resistido desaparecer confundidas en los vorágines tiempos modernos.

Las danzas ceremoniales de cacería son muy cultivadas en el altiplano andino, citemos entre ellas la danza de la cacería de la vicuña con el nombre de liphí, se realiza en las zonas aledañas al lago Titicaca, la danza representa la forma prehispánica de cazar a estos auquénidos andinos, mediante un cerco humano de cazar a estos auquénidos andinos, mediante un cerco humano simbolizando en la danza por largos palos unidos por cintas de colores, una vicuña disecada es llevada por el Khusillo personaje andino burlesco, a ella le persiguen el achachi que representa el espíritu de la montaña luego de

enlazarla este es degollado por la awicha, que representa el espíritu de la tierra. Finalmente ingresa un cóndor que se roba a la vicuña degollada que luego de una nueva persecución es recuperada por el achachi.

### **2.2.2. De Origen Colonial.**

Algunas representaciones que fueron introducidas fueron por los conquistadores e impuestos a los indígenas, la que más resalta como danza es la que padece de origen, más al contrario deviene de proporcionar burla y diversión cubriéndose de disfraces haciéndoles actuar aun en sus ratos de solaz un papel que le recuerde el estado de sumisión abyecta en que se encuentra. Ninguno de los alegres bailes de España se lo diseño ni procuro hacerle aprender por estar en condiciones con su natural manera de ser ni habrían sido capaces de hacerlo, lo que aprehendió el aborígen fue a representar ciertas figuras o feos danzas que aquellos acostumbraban en sus solemnes festividades tales como la Tarasca, los gigantones, etc.

Ponen de manifiesto los orígenes de la procedencia exótica de esos disparatados bailes indígenas, seguían a la tarasca los Gigantones y otras danzas de hombres ataviados con adornos irrisorios y cinta de colores chillones que al son de tamboriles y castañuelas iban haciendo acompasados movimientos y mudanza con grado del vulgo quien les apellidaba la gentecilla de poca vergüenza. De las muchas danzas implementadas en el régimen colonial que han sobrevivido a la acción traductora del tiempo con la transculturación hispánica influye decididamente en la formación de nuevos tipos de danza, unas veces tan solo con la temática y otros con el traspaso directo de expresiones coreográficas. El espíritu burlesco del originario andino que en el periodo virreinal no se anima a expresar su crítica abierta más al contrario se vale de la danza para ridiculizar al conquistador.

El tratadista M. Rigoberto Paredes dentro su clasificación de danzas incorpora lo importado por los negros, los hombres de color introducidos en el coloniaje en calidad de esclavos tuvieron varios bailes peculiares a su costumbre y manera de ser de esto solo

queda los Tundiquis y los Mururatas, que han llegado a popularizarse tanto que aún lo imitan los mestizos con aplausos y embeleso del vulgo, el vestido está compuesto de un pantalón y saco de género balcón llevan en la mano dos pedazos de maderas talladas y con dentadura apropiadas para producir un sonido áspero con el frote de ambas partes.

Entonan canticos que acompañan con el movimiento de los cascabeles y sonidos de las maderas cantan y bailan con mucho donaire y mímica sin perder un momento el compa. Por otro lado los negros importados de América concretamente los núcleos establecidos en el Alto Perú elaboran representaciones danzantes de la vida de los grandes señores virreinales concretamente de sus danzas cortesanas de las cuales tampoco está exenta la sátira disimulada, así surgen la danza de los Morenos muy extendido en la zona andina, que remontan el traje de la época de Felipe III, en atuendo cortesano con la abigarrada decoración con que representa la artesanía colonial. Esta danza en su origen negroide imitaba pasa al elemento mestizo que como una conmemoración de su primitivo origen, conserva la máscara de negro y el idiofona africano de la matraca.

Entre las danzas ceremoniales trasplantadas al Alto Perú desde España figura en lugar preponderante la denominada danza de los Diablos o Diablada que ha ido creciendo con el tiempo hasta la más excelsa muestra de folklore coreográfico andino la danza de los diablos tiene primero en Potosí, luego en la ciudad minera de Oruro su punto de arranque inicial a pesar de que en la actualidad pasa de 250 las localidades donde se la interpreta en una amplia difusión folklórica. En América tiene su propicio para su futuro desarrollo en la mentalidad de las áreas mineras entretanto en conmixión el diablo personaje fundamental de la danza con espíritu del mal de las tregonias indias el famoso supay prehispánico dueño y señor del interior de la montaña y de los ricos filones de metal, nace de esta mezcla de concepción metafísica un tercer personaje el tío o diablo que vive en el interior de las minas a quienes los mineros profesan durante todo el año su culto supersticioso por se requieren les proporciona las vetas y a veces de los derrumbes y la muerte. Como el minero del periodo virreinal solo para el carnaval tenía la oportunidad de un descanso, sale en esta época a brindar a la patrona de los mineros, la

virgen del socavón, el renacimiento de su culto religioso mimetizado precisamente con el personaje del averno por el adorado.

Y aquí se origina tanto en la leyenda como en la misma organización de la festividad culpa, perdón, pecado, redención y la lucha de las fuerzas del mal y del bien que caracteriza la danza de los diablos en todo el carnaval místico boliviano. En lo que se refiere a las danzas sociales criollas, el panorama que se presente en Bolivia en lo que toca a procesos de folklorización es el común de los que acontece en relación a toda América es decir que las diversas especies proviene de danzas cortesana europeas impetrantes en el periodo virreinal expandida por la corriente de la moda, primero adoptada por los grandes salones virreinales y en franco plan de descenso adoptada y adaptada por los grupos folklóricos americanos con nacionales en determinado momento con las canciones establecidas en América o en proceso de organización.

Entre las danzas sociales criollas cultivadas actualmente en la zona andina Boliviana como figuran en primer término las de parejas sueltas e independientemente de caracteres picarescos a picaradas entre estos los más comunes son: el llamado bailecito y la cueca. Ambas formas proceden de la promoción llegada a América y que comprenden las especies europeas de la gallarda y el corraine y sobre todo el canario, danza que son folklorización después en Europa como en América. Ambas danzas de parejas son tripartitas tanto en las pequeñas formas musicales como en la coreografía, como elemento fundamental de galanteo se utiliza un pañuelo. Si bien es danza de pareja existe también el bailecito de cuatro, en el que interviene dos parejas danzando en el perímetro de un cuadrado imaginario, en cuanto a la cueca esta especie coreográfica aparece ya establecida en Lima con el nombre de Samacueca en 1824, un año más tarde se le suprime las primeras sílabas y se la conoce como cueca en Bolivia está en pleno cultivo en 1865 retornando nuevamente a Lima con el nombre de Marinera, en Asunción de Paraguay resalta con el nombre de Zamacueca, hacia el año 1872. La cueca boliviana que por su forma tripartita se ha convertido en la expresión coreográfica tradicional más cultivada de toda la clase social de la zona andina boliviana.

## **CAPITULO IV.**

### **CONTEXTO DEL TINKU COMO RITO, FIESTA, DANZA, MUSICA Y VESTIMENTA.**

#### **1.- Rito.**

Rito (del latín *ritus*), es un acto [religioso](#) o [ceremonial](#) repetido invariablemente, con arreglo a unas normas estrictas. Los ritos son las celebraciones de los [mitos](#), por tanto no se pueden entender separadamente de ellos. Tienen un carácter simbólico, expresión del contenido de los mitos. La [celebración](#) de los ritos ([ritual](#)), puede consistir en [fiestas](#) y ceremonias, de carácter más o menos solemne, según pautas que establece la [tradicción](#) o la [autoridad religiosa](#). Los ritos varían de acuerdo a cada sociedad o cultura, pese a basarse en ciertas cuestiones comunes a toda la humanidad. Un ejemplo de esto son los ritos funerarios, que suelen desarrollarse a modo de despedida del fallecido y, en ciertos casos, para prepararlo para la próxima vida o la reencarnación.

En las sociedades occidentales, el rito funerario incluye el velatorio (un acto privado donde los familiares y los amigos del muerto lo despiden en cuerpo presente) y el funeral (la sepultura, cremación o embalsamamiento del cadáver). Otros ritos populares están vinculados a la purificación (como el bautismo), la sangre (los sacrificios), la consagración (la investidura de sacerdotes o reyes), el agradecimiento o el perdón.

Existen ritos, por otra parte, dedicados al tránsito o paso de una etapa a otra (de la pubertad a la adultez, de la soltería al matrimonio). También hay ritos de iniciación, que están relacionados con la introducción a ciertos misterios o prácticas ocultas para los no iniciados.

#### **2.- Concepto de Rito.**

El Rito o Ritual es “la forma que adquiere la expresión cultural que manifiesta la yuxtaposición de dos realidades denominadas como sagradas y profanas”.

En definitiva el ritual es “la puesta en escena de unas secuencias más o menos invariables de actos formales y del habla no codificados por los participantes”. Ritual es pues un término que denota la dimensión estética como modo de entender y explicar una realidad que, aunque sea trascendente, no pertenece al mundo de lo sobrenatural, al mundo de lo que en propiedad adjetivamos como “sagrado”. El ritual tiene una funcionalidad principal: manifestar la coherencia de los acontecimientos grupales e individuales.

### **3.- Características del Rito.**

Dentro de las características a desarrollar, el rito es un evento, acto o acción que se repite regularmente por lo que responde a un contexto, esto es, se realiza cada vez que las circunstancias que lo ocasionan se reproducen, claramente muestra una relación con lo sobrenatural. Particularmente elaborado por actos u operaciones distintivas: trance, sacrificio, transustancian, metamorfosis. Considerado como muy rígido en las formas ya que posee una secuencia determinada y es conocida por todos los participantes.

Tiene un sentido aceptado por el colectivo y es coherente con la puesta en acción. Este puede provocar un cambio de naturaleza ya que a su vez está sancionado por la tradición. Dentro del criterio central es la formalidad y la virtud tradicionalizadora que comunica a los actores la perpetuación social y cultural del grupo, seis son los rasgos formales del momento del ritual:

Repetición (de ocasión, contenido y forma)

Actuación (en el sentido teatral de representar un papel).

Estilización (o carácter extraordinario de la conducta).

Estilo presencional, evocador (provocar un determinado estado mental)

Orden, Secuencial.

Dimensión colectiva

## **4.- El Tinku como Rito.**

El Tinku es un rito combinado de otros elementos en el que además de permitir que las fuerzas de ambas mitades se midan y los contrincantes se sujeten, el Tinku posibilita realizar el ideal de yanantin, como dos mitades perfectas en torno a un taypi o chupi, donde es un acto ritual, danza y música, convergen familias, amigos, gente de otros pueblos, otras culturas del ámbito nacional e internacional, derivando en un verdadero encuentro de complementariedad de culturas. Es un complejo de concepciones fundamentado en la cultura Andina que reconoce en la dualidad chacha warmi, en aymara, kari warmi, en quechua (hombre y mujer), el principio de la vida, y en la dualidad complementaria par con par, cuatro, chacana, el principio de la reciprocidad que permite reproducir la vida y construir comunidad, si no hay reciprocidad, no puede haber confianza y cohesión social. Por eso durante las ceremonias y las challas en las wilanchasy, choaradas o milluchadas, se simboliza con el ofrecimiento de dos vasos (waca vasos), de chicha o alcohol y dos porciones de coca pata el acullicu, con la expresión de yanantintapuni tatay o mamay, cari warmi puni, que significa hombre y mujer siempre. Interpretando que no existe vida sin esta pareja, la concepción andina de la correspondencia está presente en el Tinku y va desde lo cósmico a lo inter comunal e interpersonal, desde la relación del ayllu con la deidades hasta la síntesis de la unidad del origen de la familia que son el hombre y la mujer es una ritualización armoniosa.

Durante el ritual festivo, se aprecia la representación simbólica de la Torre Mallku (jefe Torre), considerado masculino, signo de la virilidad, que da fuerza en la pelea. Por eso los combatientes varones al llegar, primeramente se acercan a la torre para ofrenda la Challa, con el fin de pedir su bendición para que se paren como torre, adquieren fuerza y resistencia, aguanten y no sean vencidos en el Tinku. La plaza Talla o Señora plaza o mama warjina (mama virgen), considera lo femenino, versus la representación de lo masculino. El centro de la plaza se divide simbólicamente en dos pueblos de Macha, Alasaya y Majasaya, los de arriba y los de abajo, representado así su organización social,

territorial y política, conceptos que expresan la vigencia del pensamiento andino dual de los ayllus que asienten a la fiesta.

En lo cósmico humano: el Tinku es el rito a la fertilidad de la madre tierra Pachamama (espíritu de la tierra), que da vida y cobija a las plantas, animales y humanos. A las montañas sagradas (orq'os, achachilas, awuchas), consideradas moradas de las divinidades tutelares ancestrales, que enlazan al plano terrenal con lo ancestral, en una sucesión de ritos y ceremonias se challa en los días de fiesta a la th'apa (nido-casa), para los productos agrícolas, animales domésticos, etc. Es un acto de intercambio cósmico, el hombre y la mujer se sienten parte de la naturaleza y dialogan con ella en un espacio de relaciones espirituales. El sentimiento dual de igualdad y complementariedad es vivido entre humanos y naturaleza, a tal punto, que todos son considerados personas. Por eso claman sus bendiciones ofreciendo desde platos rituales a unas cuantas hojas de coca y gotas de chicha.

El rito, no danza, del Tinku o encuentro de dos opuestos, muestra su mayor esplendor en Macha, bajo los principios andino comunitario de reciprocidad, dualidad, equilibrio y complementariedad. La tradición indica que la sangre derramada de los cuerpos de los hombres que se enfrentan a golpes, se riega sobre la tierra como ofrenda de vida destinada a la Pachamama, sangre con la cual le agradecen por lo que se recibió de ella, durante todo el año principalmente su protección y la buena producción agrícola, y además le piden un próximo año igual o mejor que el anterior.

Algo que se debe de recalcar y tomar muy en cuenta es que la mayoría de los encuentros son amistosos porque ellos lo hacen por el amor y el respeto que le profesan a la Madre Tierra Pachamama, y cuando los contrincantes terminan su Tinku, se dan un abrazo diciéndose: “nos encontraremos el siguiente año”. En algunos casos el Tinku de dos se deforma y termina en una batalla entre comunidades iniciándose una ch'áqwamaqanaku (caos y peleas sin sentido), donde se producen los waykheos (golpiza de varios), a una o varias personas que salen gravemente heridas, en ese momento, es cuando la policía

interviene disparando gases lacrimógenos para dispersarlos y así evitar algunas desgracias mayores como, por ejemplo, la muerte de un comunario.

## **5.- Concepto de Fiesta.**

Las fiestas tradicionales aymaras y quechuas, se habla de ellas cuando nos referimos a las fiestas santorales, que a lo largo del año, celebran las comunidades campesinas aymaras y quechuas con participación de autoridades políticas, sindicales y pueblo en general. Considerando a la tradición como una categoría socio psicológica, que refleja relaciones sociales, fijadas en actos y conductas de los hombres que han surgido a partir del ser social y que transmiten de generación en generación, es a través de este recurso transmitido en forma oral, que las comunidades campesinas andinas se cohesionan, reúnen y transmiten su cultura y experiencia histórica.

Las prácticas culturales transmitidas mediante la tradición oral, que forman parte de la ideología andina, solo pueden ser comprendidas en función de los procesos históricos por los que tuvieron que pasar. Desde la conquista hasta nuestros días las comunidades agrarias andinas reinterpretaron y reelaboraron las manifestaciones culturales e ideológicas externas de acuerdo a su propia historia y concepción del mundo, dándole así, su propia característica manifestada actualmente en su identidad. La actual identidad andina es resultado de un cruento proceso histórico que trataban de satisfacer las necesidades del sistema de opresión colonial, y que posteriormente fue republicano. Este proceso estructural, a nivel ideológico se manifiesta en la contraposición de dos concepciones del mundo, la andina y la occidental. Sin embargo la cultura andina, que hasta nuestros días mantiene diversas prácticas culturales relacionadas a su antiguo calendario agrícola, sus dioses, ritos de paso y otros.

Resulta problemático definir en el campo de las ciencias sociales a la fiesta. Sin embargo, para aproximarse a una interpretación de ella, debemos construir un modelo de análisis sobre la religión y la ideología, porque es este campo que se inscribe en sus variadas formas de fiesta. Las idealidades creadas por el pensamiento humano que

reflejan de una manera fantástica e ilusoria las condiciones materiales de existencia, aparecen como sujetos semejantes a los hombres pero con poderes superiores de acuerdo a diversas jerarquías de dioses.

Estas idealidades que el hombre crea de acuerdo a sus condiciones materiales de existencia se presentan como un mundo coherente y organizado de representaciones ilusorias, que confluyen sobre la práctica y conciencia humana y son representados en diversas formas materiales e ideales. La religión tiene dos formas de existencia. Bajo una forma teórica. Bajo una acción práctica, acción mágica y ritual sobre lo real, por consiguiente, como medio para explicar de manera ilusoria y para transformar de manera imaginaria el mundo.

La religión no es solamente una representación ilusoria en sí misma, sino que al haber creado de acuerdo a las condiciones reales de existencia de los hombres, va unida a una serie de restricciones y sanciones que se convierten en deber para los hombres y en una acumulación de poder de los dioses. Aplicando estos criterios el análisis de los sistemas de fiestas aymaras podemos considerar que las actividades agropecuarias van unidas a rituales en que el pensamiento por analogía hombre, naturaleza, seres ideales se manifiestan en el culto a la pachamama, mallkus, cerros sagrados, uyiris protectores de la comunidad, tierras de pastoreo, ríos, etc., achachilas y demás componentes del panteón religiosos andino. Podemos considerar a la fiesta como la forma práctica de la religión, en que los participantes festivos realizan acciones rituales y mágicas sobre lo real para relacionarse en forma recíproca con lo sagrado. Al romper con la vida cotidiana de los hombres y al establecer un vínculo ritual con los seres divinos, la fiesta conforma un tiempo sagrado o una hierofanía, que separa radicalmente lo profano y lo sagrado, rompiendo con lo real. Pero siendo el campo ideológico también un campo de conflicto, es la fiesta donde se manifiestan las siguientes connotaciones sociales.

La fiesta constituye un instrumento de liberación porque a través de este acto en el caso de las comunidades indígenas los dioses andinos vuelven a ocupar el lugar de preponderancia que les fue arrebatado por la conquista. Constituye también un

instrumento de opresión porque; al dar rienda suelta a todos los impulsos reprimidos, la fiesta es una válvula de escape que disipa toda tensión acumulada durante el año de dominación y la hace soportarle hasta que la siguiente festividad vuelva a abrir las compuertas, la fiesta es una suerte de tributo ritual pagado a las divinidades que representan al opresor y legitiman el orden establecido, reafirma simbólicamente las relaciones de explotación. La fiesta refuerza las diferencias sociales por los cargos, precedentemente y privilegios religiosos dentro de la jerarquía socio religiosa se otorga según el estatus económico y el prestigio de los participantes. La racionalidad económica andina manifiesta en los gastos económicos rituales que se realizan a través del presterío y las instituciones de reciprocidad que funcionan a nivel económico ritual como la Mink”a y elkayni.

Existen algunos componentes de la fiesta y particularmente de la fiesta andina que no se puede dejar de lado como ser la bebida alcohólica en las fiestas Bolivianas, estas como un hecho real y social. Debo señalar este elemento esencial aparte de la coca, conocidas como bebidas alcohólicas, chicha de maíz, de quinua y alcohol, que al transformar la personalidad de la persona que ingiere la traslada a un estado más próximo al campo sagrado. La danza es una actividad colectiva de movimientos en que personalidad de los danzantes se transforman debido a la acción que sobre ellos ejercen la comunidad la tradición de las bebidas alcohólicas, el tipo de marcaras o vestimenta rituales que llevan estos. La elaboración, energía y autoestima del danzarín están en armonía con los sentimientos de sus compañeros danzarines y este armónico concierto de los sentimientos y acciones individuales produce la máxima unidad y concordante de la comunidad que es interesante sentida por cada miembro. La música dejando de lado las bandas instrumentos de cobres, podríamos diferenciar música e instrumentos propios de época de lluvia y de sequía el jallupacha y el awti.

Los sistemas de fiestas tradicionales andinos aymaras y quechuas son manifestaciones e ideologías religiosas enmarcadas en el contexto de la agricultura activamente principal de los campesinos andinos, que para llevarse a efecto tiene que controlar o enfrentarse a fenómenos climatológicas. La ideología andina religiosa, manifestación en las fiestas,

constituye en elemento importante para la producción y reproducción de las comunidades campesinas. Los sistemas de fiestas muestran formas retallizas de organización política y social, fuente de memoria histórica, control de fenómenos naturales, culto a posibilidades de interpretación. Por estas razones anotadas y muchas más, debemos entender que los sistemas de fiestas, no son objeto turístico ni exótico propio para mercantilizarlos sino que siendo resultado de cruentos procesos de opresión a la cultura andina se constituyen en un instrumento de identidad y deliberación.

Por un lado encontrarse amplios elementos de la religión cristiana pero igualmente encontrarse numerosos elementos del ritual andino. Un concepto aceptado y difundido para explicar esa dualidad ha sido el sincretismo religioso, es decir una manifestación espiritual, religiosa única que permite la supervivencia de dos conceptos filosóficos o cosmogónicos. Donde el cristianismo sin embargo prevalece. Existen dos elementos a tomar en cuenta: La fiesta andina en la que el Tinku, es a su vez una parte componente, las deidades locales o andinas son veneradas y profanadas durante el desarrollo de la fiesta. Por ejemplo la fiesta de la Cruz, está enmarcada en la contexto de las fiestas de la cosecha, la fiesta de noviembre en los ritos de la siembra, los del mes de agosto a lo de roturación, etc. En su estructura se observan elementos ritualizados y se reconocen porque estos se repiten en la misma forma y en la misma fecha.

La fiesta religiosa forma parte de la fiesta andina, la fiesta andina generalmente tiene varios días de duración, en tanto la fiesta cristiana está localizada a espacios temporales más preciosos. La fiesta de la Cruz por ejemplo se celebra el 4 de mayo en tanto la fiesta andina de esta fecha tiene localizada en la iglesia, aunque en teoría se celebra en cada hogar no se cumple, la fiesta andina está localizada en cada rancho y en cada ayllu. El párroco de Macha exhorta en quechua que desaparezca el Tinku y se dejen de lado las costumbres salvajes, a los pies de la imagen del señor de la Cruz, las familia quechuas depositan ofrendas a la tierra, inmersos en una abstracción muy particular.

Los ritos agrícolas son por decirlo así sacramento del ciclo vital de la naturaleza, que la música y la danza forman muchas veces parte de ellos, no sabe sorprendernos, porque

música y danza simbolizan el movimiento constante del paisaje y la tierra y el ritmo cíclico del tiempo. Que son estimulados y celebrados también por los ritos. Eventuales aspectos negativos de los ritos a menudo reconocidos por los mismos campesinos, deben desaparecer pero los ritos como tales no deben ser espiritualizados, en una dirección que no correspondan a su propia esencia. Más bien la espiritualidad que se manifiesta en ellos y que se caracteriza por el respeto y la admiración de la creación, siempre merece ser profundizada.

### **5.1.- Fiesta de la Cruz.**

Una de las características culturales más importantes del departamento de Potosí es que durante los primeros días del mes de mayo de cada año se celebra la Fiesta de la Cruz, ocasión cuando se puede observar el famoso ritual del Tinku. Los habitantes del Ayllu Macha son descendientes de los pueblos guerreros de la gran confederación Charcas QaraQara, quienes eran politeístas, y antes de la llegada de los españoles e incluso de los Incas a estas regiones, ya celebraban ritos en honor de la cruz, pero no precisamente la cruz cristiana, sino la constelación la Cruz del Sur conocida por los andinos como la Chacana, la cual es considerada como wak`a que equivale a Dios.

El hombre andino tuvo y aún tiene estrecha relación con la naturaleza y el cosmos, muchos investigadores coinciden en la teoría de que los hombres que habitaban estas regiones tenían conocimientos avanzados sobre los movimientos telúricos y cósmicos, y que aprovechaban dichos movimientos para celebrar ritos, de agradecimiento y demanda. Como se puede observar en las noches de mayo, no necesariamente el día 3, la Chacana se va acomodando sobre la región del altiplano presentándose un encuentro con una de las wak`as más importantes, sino la más importante, de los andinos, como es la Pachamama (Madre Tierra) generadora de vida.

En la época colonial el pueblo de Macha, como muchos de los pueblos colonizados por los ibéricos, sufrió de procesos de extirpación de idolatrías y sincretismo religioso, los cuales fueron dirigidos por el clero y el Reino de España; pero pese a las crueles

campañas de extirpación, para que estos pueblos olviden a sus dioses, los colonizadores no obtuvieron los resultados que ellos deseaban, puesto que estos pueblos aún mantienen vivas gran parte de sus tradiciones y costumbres. La razón del nombre católico que se le da a este acontecimiento como: “Fiesta de la Cruz” o “Fiesta de la Wilacruz, es, muy probablemente, a causa de la extirpación y el sincretismo, porque en la colonia la Chacana fue, si vale el termino, reemplazada por la cruz cristiana. El vocablo wilacruz tendría su origen en una palabra española mal hablada por los indígenas, como es Veracruz, esto sería debido a los grandes problemas lingüísticos que se presentaron en la época.

En la actualidad los comunarios celebran una fiesta simbiótica entre lo andino y católico por un lado está la pachamama como parte fundamental de la fiesta, por el otro está el Señor de la Veracruz representado con una cruz. La tarde y noche del 2 o 3 de mayo en la mayoría de las comunidades de Macha, el matrimonio encargado de pasar la fiesta prepara los últimos detalles para recibir a sus invitados en su hogar y junto con ellos comenzar la fiesta. Uno de los familiares o amigos del Alférez (pasante de la fiesta) sopla el pututu y/o hace explotar dinamitas para convocar a la gente y anunciar que la fiesta está iniciando. El alférez es quien se encarga de la alimentación y estadía de la gente de su comunidad durante los días de fiesta en Macha. Cuando los invitados ya se encuentran presentes en la casa del Alférez, todavía en su comunidad, este los recibe con un abrazo y les invita a sentarse para ofrecerles un poco de chicha, elaborada con maíz o trigo, para que primeramente, todos ch’allen a la Cruz de madera que presenta en su parte superior un pequeño rostro de Cristo, al cual visten con montera (casco de cuero propio del tinku), bufandas multicolores, poncho, ch’uspa (bolso para guardar hojas de coca) y otros adornos, además de frutos propios de la ocasión, en otras palabras, lo visten como aquellos hombres que serán parte de la fiesta; ch’allan además a una pequeña mesa de piedra muy bien adornada que representa la Pachamama del lugar, luego otro poco para que lo beban a sorbos de a uno, luego dan paso a la selección y afinación de las jula julas (instrumento musical aerófono elaborado con cañahueca) los cuales también se ch’allan.

Una vez que los instrumentos musicales están afinados, los hombres empiezan a ensayar el ritmo que también se denomina jula jula, con su respectiva coreografía, todos en fila de a uno formando una gran serpiente humana, danzan imitando los movimientos del reptil. Al momento de dejar las jula julas, aquellos hombres, especialmente los jóvenes que son hábiles para interpretar el charango aprovechan para ensayar e interpretan una q´alampeada (coplas norte potosinas), los demás trotan formando un círculo alrededor del charanguero y a momentos se paran para zapatear y dar grandes saltos en un mismo lugar. Luego de un buen tiempo se detiene el ensayo porque es tiempo de realizar un sacrificio “la wilancha” que se realiza con una llama o un cordero, la sangre que se obtiene del animal es para esparcirla en muchos lugares de la casa, la madre tierra Pachamama, y hacia las direcciones donde se encuentran las wak´as de las comunidades representadas por astros, cerros, ríos y lagos; la sangre sirve también para, a manera de juego, manchar los rostros de todos los presentes para así ahuyentar los malos espíritus; igualmente para que estos malos espíritus no se acerquen las mujeres colocan algunas ramas de plantas aromáticas entre la oreja y la sien.

Luego los pasantes sirven la comida elaborada con productos del lugar, donde no falta la chicha; una vez que los invitados terminan de comer se disponen a ensayar nuevamente. Al día siguiente los comunarios que noche antes ensayaron, se alistan para dirigirse al centro de Macha, a su plaza principal; el Alférez es quien lleva la Cruz por delante junto con las imilla wawas (señoritas,) quienes hacen flamear las janquwiphaldas (banderas blancas), limpiando el camino de malas energías, seguido de ellas están los demás a manera de procesión y en un trote marcial; en algunas comunidades se acostumbra aprovechar esta fecha para casarse, bautizarse, o dar misa a sus difuntos en las capillas construidas cerca de sus comunidades. Al promediar las diez de la noche las primeras comunidades en llegar a Macha ingresan a la plaza principal, llamada por ellos Plaza T´alla, tocando las jula julas y el charango tal como noche antes lo habían ensayado, en principio se sitúan en la esquina de la plaza donde está ubicada la torre del templo, llamada Torre Mallku, donde acomodan la Cruz y a un costado danzan y cantan, repitiéndolo en cada esquina hasta completar las cuatro. Seguidamente se dirigen a las

chicherías (lugares de expendio de la chicha) donde por unos minutos cantan, danzan y beben la sabrosa chicha y en algunos casos un poco de singani; las demás comunidades van ingresando a medida que llegan durante toda la noche y parte de la madrugada haciendo lo mismo que las primeras.

En esta fiesta las comunidades empiezan el ingreso al pueblo de macha el día 4 de mayo, ya sea en horas de la madrugada o en el curso de la tarde y noche del 3, depende de la distancia que separa a las comunidades del pueblo de macha y la disponibilidad de medios de transporte para que lleguen antes o después. Para el amanecer todas las comunidades han llegado al pueblo y se disponen a ingresar en ella, aun cuando muchos ya lo hicieron durante la noche. Los siguientes actos componen en gran medida la estructura del Tinku.

Las comunidades ingresan en grupo al pueblo, asemejando guerreros dispuestos al combate, todos con su traje adecuado. Precedidos de las IMILLA WAWAS. Con traje de fiesta y sombrero con espejos. Los guerreros ingresan interpretando música religiosa con las Jula Julas escoltando al PACHACA que es transportado por el Alférez. Delante de ellos, muy próximos al alférez y a las Imilla Wawas se encuentra el alcalde y el Mayura con sus respectivos trajes oficiales y los largos lazos de cuerpo o látigos prestos a cualquier novedad o incidente.

El rodeo forma parte del ritual de ingreso de la comunidad, visitando cada esquina de la plaza, en la cual los guerreros músicos interpretan sus melodías ceremoniales, formando círculos al interior del cual el alférez carga la cruz. Esta acción se repite hasta volver al punto donde se encuentra la Torre de la Iglesia, en la cual todos los comunarios realizan la challa a este elemento cristiano que según autores simboliza además la relación de fecundidad hacia la pachamama, tornándose en el simbolismo andino, la torre de la iglesia, un símbolo factico. Terminando el ceremonial los guerreros entregan su Jula Julas al Mayura y empieza la música de charangos haciendo conocer su alegría, al mismo tiempo de dar a conocer su predisposición al combate.

El acto central de la fiesta cristiana de la cruz es la misa y posterior procesión, la responsabilidad recae en el cura o párroco local que oficia una misa frente a las pachacas que no ha sido depositado en el templo. Muchos de los comunarios llevan sus ofrendas al interior del templo, aspecto sobre el cual el párroco hace la vista gorda en un sentimiento de impotencia por no poder evitarlo, termina la misa el párroco encabeza una solemne procesión. El cura realiza las visitas a las cuatro esquinas de la plaza. Los padrinos vecinos de pueblo que adquieren lazos de parentesco espiritual con comunarios a raíz de diversos actos. Preparan chicha y tragos cortos aprovechando de la presencia de gran número de comunarios durante la fiesta. En gran medida estas cantinas coyunturales tienen el único objetivo de comercializarlas la fiesta y obtener réditos a expensas de los comunarios que viene a Macha al combate porque es tierra de nadie.

## **6.- Escenarios geográficos donde se desarrolla el Tinku.**

### **6.1.- Potosí y la Provincia de Chayanta.**

La ciudad de Potosí, antiguamente conocida como la [\*Villa Imperial de Potosí\*](#), es una ciudad del sur de [Bolivia](#); es capital de la [Provincia de Tomás Frías](#) y del [Departamento de Potosí](#). Se extiende a las faldas una legendaria [montaña](#) llamada *SumajOrcko* (en [quechua](#): '[Cerro Rico](#)') que contenía la mina de [plata](#) más grande del mundo. Cuenta con 12 distritos: San Gerardo, San Martín, San Juan, San Pedro, San Cristóbal, Centro, San Roque, San Benito, San Clemente, Villa Copacabana, Ciudad Satélite, Las Delicias. La zona metropolitana incluye: Tarapaya, Miraflores, La Palca, Cantamarca, Karachipampa.

La historia de la ciudad se remonta a mediados del siglo XVI, cuando pertenecía al Virreynato del Perú. Rápidamente se convirtió en un importante centro de producción argentífera, llegando a considerarse la ciudad más importante de entre todas las colonias de España, la fama de su *Montaña de Plata* la precedía, por cuyo hecho esta ciudad fue blasonada por emperadores y reyes.

La historia inicial de la ciudad es una mezcla intrincada de hechos fantásticos con verídicos. Se dice que las vetas de plata fueron descubiertas de forma casual, una noche del año [1545](#), por un pastor [quechua](#) llamado Diego Huallpa, que se perdió mientras regresaba con su rebaño de [llamas](#). Decidió acampar al pie del [Cerro Rico](#) y encendió una gran fogata para abrigarse del frío. Cuando hubo despertado por la mañana, se encontró con que, entre las brasas humeantes de la fogata, brillaban hilillos de plata, fundidos y derretidos por el calor del fuego. El cerro, aparentemente, era tan rico en vetas de plata que la misma se encontraba a flor de tierra. El [1 de abril](#) de [1545](#), un grupo de españoles encabezados por el capitán Juan de Villaruel tomaron posesión del Cerro Rico, tras confirmar el hallazgo del pastor, e inmediatamente establecieron un poblado.

Para [1560](#), tan sólo veinticinco años después de su nacimiento, su población ya era de 50.000 habitantes, un quinto de ellos españoles. Inicialmente se constituyó como un asiento minero dependiente de la ciudad de La Plata (hoy [Sucre](#)) pero, tras una larga lucha por conseguir su autonomía, adquirió el rango de ciudad el [21 de noviembre](#) de [1561](#) mediante una capitulación expedida por el entonces [Virrey](#) del [Perú](#) [Diego López de Zúñiga y Velasco](#), [conde de Nieva](#). En [1573](#) un censo del virrey [Francisco de Toledo](#) dio 120.000 almas y el de [1.611](#), 114.000 (65.000 indios y 35.000 blancos).

Mediante esa [capitulación de Potosí](#), la ciudad recibió el nombre de [Villa Imperial de Potosí](#) y adquirió el derecho a elegir a sus autoridades: *“queremos por hazer bien e merced al dho asiento de potossi que sea villa e se llame e nombre la villa ymperial de potossiexsentandola y eximiendola de la jurisdicción de la ciudad de la plata”*.

La inmensa riqueza del [Cerro Rico](#) y la intensa explotación a la que lo sometieron los españoles hicieron que la ciudad creciera de manera asombrosa. En [1625](#) tenía ya una población de 160.000 habitantes, por encima de [Sevilla](#). Su riqueza fue tan grande que en su monumental obra "[Don Quijote de la Mancha](#)" [Miguel de Cervantes](#) menciona las minas de Potosí. También se acuñó el dicho [español vale un Potosí](#), que significa que algo vale una fortuna.

Con el agotamiento de trabajadores indígenas, colonizadores pidieron al rey permiso para importar desde 1.500 a 2.000 esclavos africanos por año. Recibieron permiso, y durante el periodo colonial se importaron aproximadamente 30.000 esclavos para trabajar en las minas de la ciudad. Los esclavos también fueron usados como acémilas humanas; era más barato reemplazar un esclavo que un burro.

La producción de plata llegó a su punto máximo alrededor del año 1650, momento en el cual las vetas empezaron a agotarse, y Potosí entró en un camino cuesta abajo del que no pudo recuperarse jamás. En [1719](#), una epidemia de [tifoidea](#) mató a cerca de 22.000 personas, y otras tantas abandonaron la ciudad. Para 1750 la población se redujo a 70.000 habitantes. Treinta años después, cayó a 35.000 residentes. Desde [1776](#) Potosí, como todo el Alto Perú (la actual Bolivia), pasó a formar parte del [Virreinato del Río de la Plata](#), por lo que la plata dejó de embarcarse a [España](#) por el puerto de [Arica](#) y empezó a embarcarse por el de [Buenos Aires](#), a 55 días a caballo de distancia. Al estallar el movimiento de independencia ([1825](#)), la población había descendido a tan sólo 8.000 habitantes.

Lo que salvó a Potosí de convertirse en un [pueblo fantasma](#) fue la producción de [estaño](#), un metal al que los españoles nunca le dieron importancia. La explotación se inició durante la primera mitad del siglo XIX. Pero a principios del siglo XX, la sobreproducción hizo que los precios internacionales cayeran, por lo que Potosí volvió a hundirse en la pobreza. En la actualidad, las iglesias de estilo [barroco](#) y las elegantes mansiones, hoy convertidas en museos, se mantienen como un vivo recuerdo de la época española.

La Provincia de Chayanta es una provincia ubicada en el [departamento de Potosí](#). Tiene una superficie de 7.026km<sup>2</sup> y una población de 98.946 habitantes. La capital provincial es [Colquechaca](#). Está ubicada en las coordenadas 18° 23' y 19° 6' sur, y entre los 65° 23' y 66° 19' oeste. La provincia de Chayanta es una de las dieciséis provincias en el [Departamento de Potosí](#), se extiende entre los 18 ° 23 'y 19 ° 6' de latitud sur y entre los 65 ° 23 'y 66 ° 19' de longitud oeste. Limita al norte con la [provincia de Charcas](#), en el

noroeste de la [provincia de Rafael Bustillo](#), al oeste con el [Departamento de Oruro](#), en el sur con la [provincia de Tomás Frías](#), en el sureste con la [provincia de Cornelio Saavedra](#), y al este con el [departamento de Chuquisaca](#). A finales del siglo XVIII, la provincia fue el escenario de una rebelión de los aymaras de la población de habla dirigida por Tomás Katari y exacerbada por su asesinato en enero de 1.781. También fue el escenario de una rebelión campesina en 1927. La provincia de Chayanta se divide en cuatro municipios, los cuales son: Colquechaca, Ravelo, Pocoata, Occuri. Dentro de Pocoata existe la localidad de Macha, escenario reconocido por el estado Boliviano como principal escenario del ritual del Tinku.

### **6.1.1.- Comunidades de Pocoata y Macha.**

El municipio de Pocoata es la tercera Sección Municipal de la Provincia Chayanta del Norte del Departamento de Potosí. El municipio se encuentra a 3.577 msnm. Con un clima predominantemente frío, árido durante todo el año. Según el CENSO 2012, en Pocoata hay 25.438 habitantes, de los que el 49% es población masculina y 98% del total de la población es considerada pobre. El idioma predominante en el municipio es el quechua.

Las principales fuentes de ingreso de la población de Pocoata, provienen de la agricultura, maíz, haba, trigo, papa, oca, arveja, cebolla, cebada, haba, tuna, durazno y en menor proporción la ganadería de ovejas, gallinas y puercos.

Macha es una población que se encuentra en el cantón Macha, provincia de Chayanta del departamento de Potosí, está ubicada en una de las 5 provincias del departamento que mayor riqueza folklórica poseen. Se encuentra entre los grados 18°50' de latitud y 66°02', de longitud aproximadamente. Este pueblo está situado a 3.500 metros de altura, goza de un clima de cabecera de valle, produciéndose en sus terrenos, cebada, papa, trigo e inclusive maíz, existiendo muchos molinos de agua en la región, que son utilizados para moles dichos cereales. Su posición geográfica para por ella un camino troncal que conecta a esta población con otros centros importantes del Norte de Potosí y

otros departamentos, de ahí que se puede viajar a Ocurri, Colquechaca, Pocoata, ayoma y a poblaciones ubicadas al Este de Oruro. La distancia entre macha y potosí es de 165 Kms. Y a Oruro de 192Kms.

Los pobladores de Macha fueron los primeros en revelarse contra el yugo español, bajo las órdenes del caudillo indio Tomas Catarí, existiendo en la actualidad una escuela que lleva su nombre. Al norte de la población se confluencia los ríos Jatun mayu y quebrada karanka, sensiblemente esta agua son utilizadas por les ingenios minero de los alrededores, quedando inutilizadas para trabajos agrícolas por su excesivo contenido mineral, de ahí que la producción agrícola es temporal. La chica bebida alcohólica que resulta de la fermentación del maíz la cual se prepara en cantaros de barro de gran tamaño. En las fiestas religiosas como la de La Cruz, se ingiere gran cantidad de esta bebida ya que los prestes o pasantes preparan en sus casas una buena dotación de este licor para invitar a los miembros de su comunidad que los visitaran antes y después de la fiesta.

## **7.- Concepto de Tinku.**

Para descifrar su significado me remito al "Vocabulario de la Lengua Aymara" de Ludovico Bertonio, este es un documento más utilizado y analizado por historiadores: Tinkutha encontrarse los axercitos o bandos contrarios en guerra, o en los juegos, venir a la batalla, comenzar la pelea, y cosas semejantes. Dentro del diferente denominativo concepto y significados que pueda tener el Tinku señalo los siguientes: Tincuthaptha o halthaptatha venir a las manos, acometer la pelea de ambas partes, encontrarse lo que van y viene en el camino. Tincusitha: conformarse una cosa con otra, venir bien, ajustarse. Estar de acuerdo. Tincustha: ser igual, cchama pura tincusiquillhua: iguales son en fuerzas tan fuertes es el uno como el otro. Tincusaatha ver si conforma una cosa con otra. En vocablo de la lengua quechua: Diego Gonzales de Holguín señala losiguiente: Tincuchini hacer que se topen, o encuentren, o den encuentro; Tincu junta de dos cosas.

Significa que cuando llegaron a estas Tierras Bertonio y Gonzales ya existía la palabra Tinku, con sus implicaciones de su origen en la época pre inca, y recopilada de

la transmisión oral de los originarios. Según una leyenda inca, los grupos guerreros del altiplano eran considerados como awqa (guerrero enemigo), cuya capacidad destructiva fue la base estructura de su ejército. De ahí que, la frase auca pura tincunsitha, de bertonio, significa como guerrear, más correctamente: juntarse, encontrarse o encuentro de enemigos, relacionados con los tinkus modernos de awqa o aucaunas de la leyenda, peleadores en el Tinku o encuentro. Pero también señala que chahuasiña es un juego bárbaro que se sacuden unos a otros los mazos divididos en bandos, y se lastiman y en cada pueblo tienen día señalado para esto, es decir que entonces ya se practicaban los juegos rituales del Tinku entre dos parcialidades completamente en fechas definidas en su calendario festivo.

En la definición de los pueblos sur andinos, Tinku, significa: Junta o Unión de los dos cosas, en sentido más amplio sería: encuentro. Como variantes se tiene: Tinkuy: Encontrarse o encuéntrate con alguien. Tinkuna, encontrarse o topar o darse con una cosa a con otra. Tinkunacuna o makánacuna: Pelear con alguien, porfiar. Simihuan Tinkusun: mañana nos encontraremos. Tinkuna kamakachum que sea hasta volver a encontrar.

De las precisiones anteriores se puede afirmar que el Tinku **es una expresión quechua aymara definida como encuentro o zona de encuentro, en un plano dualista de la cosmovisión andina, que se manifiesta con todos sus componentes históricos, en una unión simbólica de contrarios, estableciendo un equilibrio dinámico. Es decir, es la representación y continuidad mitología del dualismo andino.** Encuentro ancestral, donde se juntan dos elementos que proceden de dos direcciones diferentes y se complementan mutuamente. Encuentros que expresan la vigencia del pensamiento dual de los ayllus, fundamentado en la cosmovisión andina-visión del universo y del cosmos como el espacio donde se unen las partes antagónicas de control vertical del espacio geográfico, llamados aransaya o alasaya (el lado de arriba), y urinsaya o majasaya (el lado de abajo), en quechua y aymara respectivamente, conjugando así su organización social, territorial y política en una apariencia de combate guerrero de enfrentamientos rituales individual y colectivamente como una ofrenda a la Pachamamam (madre tierra),

y otras deidades, en agradecimiento por los bienes recibidos en la cosecha. Es una igualación de identidades por eso une, bajo el equilibrio social de las dos parcialidades contrarias y complementarias. (1).

## **8.- Características del Tinku.**

El Tinku como batalla ritual y a la vez encuentro amoroso, también se manifiesta en todo su esplendor con la participación activa de jóvenes de ambos sexos. En los varones manifiesta el deseo desesperado de pelar y desafiar al oponente para demostrar a la hembra su condición de hombre, de macho. En las mujeres se expresa en la habilidad de componer y bailar con la coquetería natural de la juventud. Cuando los varones han logrado participar se sienten satisfechos de haber peleado, mejor si llevan huellas de sangre; se sienten orgullosos y gozosos de haber cumplido con el ritual del Tinku.

Seguros de que su corteja no les despreciara, porque de no ser así, corren el riesgo de ser rechazados, desacreditados, incluso desafiados por las mujeres. No es raro ver a mujeres empujando a pelar como hombre a no eres hombre; les impulsan pero al mismo tiempo les cuidan y curan las heridas. De este modo se convierte en un rito de combate por la conquista de una doncella para el matrimonio. La juventud es parte activa del Tinku. La que da dinamismo, vida y alegría a la fiesta con la hábil interpretación de sus charangos y jula julas. En ella se puede percibir el acto sobresaliente de este encuentro en la relación de que lo social se transforma en lo individual y logra restituir la armonía interpersonal y de género.

Lo que para muchos el Tinku es sinónimo de violencia y enfrentamiento, en el fondo es el encuentro con otros componentes de valores humanos, es tiempo y espacio de complementariedad del todo. La fiesta del reencuentro de identidades antiguas con las nuevas, entre lo joven y lo viejo, entre los nuevos valores culturales adquiridos por los jóvenes que vuelven a integrarse a su cultura tradicional de sus padres y abuelos, brecha generacional que ira abandonando el sentido de pertenencia o el de ruptura definitiva

---

1.- Arrueta H., Walter EL TINKU En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de etnografía y folklore. MUSEF, La Paz, año 1987.

con su lugar de origen. Mediante el Tinku, se manifiesta la unión permanente del individuo con su grupo, por eso cuando se encuentra lejos de ella regresa en tiempos de la Fiesta de la Cruz, para manifestar su adhesión o unión a su comunidad. Es la expresión máxima de unidad comunitaria.

Donde los actores se alegran, pelean, comparten juntos una comida y la bebida, alcanzando recrear y fortalecer la unidad en un acto de reafirmación de identidad del grupo o parcialidades. Es la expresión cultural de la comunidad, es parte de su vida, de su tradición, la gente vive para ello con semanas de anticipación. El espíritu del Tinku nunca muere, vive latente en el recuerdo de cada individuo, cuando se dedican a alimentarse a sí mismos y a toda la población boliviana, es la oportunidad para desahogar sus tensiones acumuladas.

## **9.- Desarrollo del Tinku - Encuentro.**

En todas las comunidades o ayllus, existe gran expectativa por las fiestas, especialmente por aquellas donde se realiza el Tinku para el efecto los campesinos preparan su vestuario, instrumentos, bebida y comida.

Cada comunidad nombra con anterioridad a la fiesta, un pasante o alférez, dicho nombramiento recae generalmente en un matrimonio, los mismos que se hacen de la mía, alimentación y bebidas que se consumirán especialmente cuando son visitados en su hogar los días anteriores y posteriores a la festividad.

Un día antes de dicha fecha, los campesinos van llegando a la casa del pasante, trayendo en sus QEPIS ropa que van a utilizar en las peleas, sus instrumentos y principalmente su montera de pelea, el pasante los recibe, invitándoles chicha en vasos especiales que reciben el nombre de TORO O CHAPI Y MOTEKOS O YANANTIN. El toro o chapi es una especie de Chua, de madera que tiene al centro una yunta de bueyes tallados en madera, sin algún campesino desea pedir un Dios que le ayude en sus cosechas, en el Tinku o quiere hacer una promesa, se arrodilla y bebe todo el contenido del toro de un solo golpe. Esta acción se la realiza colocando el recipiente de modo que los toritos

miren al frente; bebiendo por la parte trasera de la yunta, caso contrario la suerte podría ser adversa. Los Motekos o Yanantin, son vasos comunicantes, formados por dos jarroncitos pequeños que se comunican por la parte más ancha para beber en estos vasos, se lo tiene que hacer de costado, porque si se lo hace de frente el contenido del vaso de arriba se hecha sobre la cara causando la hilaridad de todos los presente. Entre el trago y trago, los concurrentes bailan al son de sus charangos o Jula Julas, pintándose la cara con sangre de los corderos que han matado, el pasante para invitar a sus vecinos. Se pintan la cara con la creencia de que así les ira muy bien cuando intervengan en alguna pelea. Esta operación de matar corderos recibe el nombre de UYWA ÑALCH'AKUY que deriva de las palabras quechuas UYWA, domestico o animal domesticado y ÑajchAkuy peinarse.

El primer día preparan comida de las menudencias y posteriormente de la carne preparan merienda para llevar al pueblo e invitar a todos sus allegados. En todos los ayllus o comunidades, los pasantes o alféreces preparan un altar con una cruz de madera, en algunos casos le ponen la cara de cristo, rodean esta con flores y los devotos la encienden velas de cebo. Esta cruz llevaran al pueblo el día de víspera acompañados de toda la comunidad. Las comunidades o ayllus del Norte de Potosí que se encuentran cerca de las poblaciones se distinguen por los nombres de ARANSAYA O ALASAYA, que quiere decir los de arriba y los de abajo, desde tiempos inmemoriales existe rivalidad entre los miembros de estas comunidades en cada una de las cuales se eligen las MAILANCUS O MALLCUS.

Al respecto de esta división territorial, Tristan Platt dice: *“La sociedad macha tiene una jerarquía de grupos complicada, la unidad más grande es el ayllu de los machas propiamente tal, un grupo teóricamente endogamo con un territorio de limites preciosas, puesto que el termino ayllu se usa con cuatro sentidos distintos, llamare aeste el ayllu máximo está dividido en dos mitades aransaya y urinsaya los nombres significan mitad superior y mitad inferior respectivamente”*.<sup>(13)</sup>

---

13) LOS GUERREROS DE CRISTO. COFRADÍAS, MISA SOLAR, Y GUERRA REGENERATIVA EN UNA DOCTRINA MACHA (SIGLOS XVIII-XX). Platt, Tristán. ASUR y Plural editores, La Paz, año 1.996.

Los macha designan a todo lo que se va en pareja como YANATIN a lo contrario lo llaman Chulla o sea uno solo al respecto Tristán Platt dice: *“La investigación del significado de esta palabra proyectada de manera que revele la forma precisa en la cual se concibe la unión del hombre y mujer. Pero hay otros contextos en que aparece la palabra yanantin algunos de ellos son rituales solo en un sentido muy amplio”*.<sup>(14)</sup>

Los ojos por ejemplo son YANANTIN porque ellos están en parejas, las manos, las orejas, las piernas, son asimismo YANANTIN., así aun los pechos y los testículos son también YANANTIN. Esto último confirma la impresión de que modelo para los elementos YANANTIN es la simetría del cuerpo izquierda derecha.

En las vísperas de calvario son lugares donde se reúnen todos los comunarios un día antes de la fiesta para realizar su challa los laikas piden a las divinidades que les vaya bien en el Tinku y que no corre mucha sangre de sus parcialidades, se amanecen tomando chicha o singani y bailan al son de sus instrumentos recién se marchan al amanecer, para descansar durante todo el día, quedando su comunidad completamente desierta, hasta el anochecer en que volverán a reunirse para dirigirse al pueblo.

El 3 de mayo en la noche todas las comunidades adyacentes se dirigen al pueblo de macha, tocando en sus jula julas, una melodía monótona en ritmo en 2/4 que les ayuda a llevar el paso, por delante van algunas jovencitas de la comunidad, elegidas para esta ocasión, y reciben el nombre de IMILLA WAWAS, van caminando en zigzag, agitando sus wipalas al ritmo de los jula julas y llevan alrededor del cuerpo en látigo trenzado, que lo utilizaran posteriormente para mantener a todos los hombres juntos, si alguno pretendiera separarse demasiado del resto, las IMILLAS WAWAS lo reincorporaran al grupo a KACCHAZOS para evitar que caiga en manos de otras comunidades que lo golpearían sin piedad. La IMILLA WAWAS tiene mucha importancia simbólica, dentro de la comunidad MACHA, ya que no solo mantiene el grupo unido cuidando de su

---

(14) IDEM. LOS GUERREROS DE CRISTO. COFRADÍAS, MISA SOLAR, Y GUERRA REGENERATIVA EN UNA DOCTRINA MACHA (SIGLOS XVIII-XX). Platt, Tristán. ASUR y Plural editores, La Paz, año 1.996.

integridad física, sino también se las puede ver en sus danzas rituales, al respecto dice Tristan. Platt: *“es cierto momento de la secuencias ritual, estos dos hombres bueyes se enyugan a un arado, que arrastran de un lado a otro de la plaza, seguidos de dos niñas IMILLAS WAWAS, atadas a cada uno de ellos con un cinturón, el cuarteto avanza de arriba abajo como si arara”*.<sup>(15)</sup>

La importancia adquirida por las IMILLA WAWAS tanto en las danzas como en los rituales, hace que estas sean respetadas por todos los miembros del grupo.

Los instrumentos empleados para esta entrada son los JULA JULAS aerófonos formados por 3 o 4 cañas huecas de 0.80cms, a 1.20mts, de largo aproximadamente denominados SOKO y otros pequeños de 0.15cms que se conocen con el nombre de SAMPOLIN o TONERO. Los primeros emiten sonidos graves y los segundos sonidos agudos, en general los aerófonos de 4 tubos se llaman arca y los de 3 reciben el nombre de Ira. Los Jula Julas fabricado de la misma caña bambuesa y del mismo largo que el anterior instrumento, pero sin añadidura de la pequeña flauta, tiene tres perforaciones en la partedelantera y dos en la trasera. Su desembocadura es como la del Pinguillo y produce un sonido excesivamente lúgubre y tétrico. Alguien ha dicho que debe hacer parte del infierno, en efecto nada amarga, suprime y entristece el espíritu que las tonadas emanadas de ella. El charango es un instrumento cordofono que tiene 5 cuerdas dobles, se los fabrica de madera tallada o con caparazón del quirquincho como caja de resonancia, en esta región usan charangos de madera delgada, construidos al estilo de la guitarra en moldes especiales con cuerdas de acero y temples del charango son LA menor y en MI menor. En temples tenemos temple diablo, temple natural, temple piano, temple carnavales, quimsa temple, temple pascualita o pascua.

La música de los jula julas es monótona, simplemente se repiten 2 o 3 sonidos que sirven para marcar el paso. Cuando llegan al pueblo, forman un círculo girando constantemente

---

(15) *IDEM*. LOS GUERREROS DE CRISTO. COFRADÍAS, MISA SOLAR, Y GUERRA REGENERATIVA EN UNA DOCTRINA MACHA (SIGLOS XVIII-XX). Platt, Tristán. ASUR y Plural editores, La Paz, año 1.996.

y las IMILLA WAWAS se colocan al centro, a una orden del MAYURA O CAPATAZ, dejan de tocar los JULA JULAS y empiezan a trotar al ritmo del CHARANGO, las IMILLA WAWAS cantan coplas con voz entrecortada por el cansancio, a otra voz del capataz, todos giran hacia el centro y empieza un zapateo en ritmo de 2/4, esta danza ejecutada por masa de 80 miembros de la comunidad, es impresionante por su uniformidad y destreza, a otra orden del capataz nuevamente tocan los Jula Julas, dirigiéndose a la otra esquina de la plaza, donde las imilla wawas interpretan nuevamente sus canciones con charango e igualmente el zapateo conjunto.

Continúan en esta forma hasta completar las 4 esquinas de la plaza, terminando a los pies de la Torre de la Iglesia, a quien presentan sus respetos, challando con singani o alcohol y mascando hojas de coca. Permanecen al pie de la torre un momento, luego se dirigen a la casa del ALFEREZ nombrado en el pueblo, el mismo que los recibe proporcionándoles en forma gratuita la casi para descansar y vender para curar sus heridas emergente del TINKU vendiéndoles el singani y el alcohol. Toda la noche siguen llegando comunidades, llenado la plaza de música ininteligible por su variedad de sonidos, se oyen los JULA JULAS por aquí, los charangos por allá, y confundidas las voces de las imillas wawas aculla, la población Macha aumenta de 200 habitantes que normalmente viven ahí hasta de 10.000 personas. La música en charango que interpretan en esta zona, contrasta notablemente con la interpretación en los jula Julas, es alegre con versas en algunos casos jocosos pero la mayoría hablan o se burlan del amor, como este que escucha cantar a un macheño.

La plaza se ve multicolor por la infinidad de trajes, el ajetreo es intenso, se escucha música de charangos, canciones y gritos. La plaza se encuentra llena de gente, en espera de los acontecimientos más importantes de la fiesta. Las imillas wawas pasan cantando coplas cuyos versos ensalzan a su comunidad y a sus miembros y menosprecian a las contrarias.

En la puerta de la iglesia se reúnen los pasantes con sus cruces vestidas, en espera de la misa que serán celebradas por el cura del pueblo, llega la hora de la misa y todos los

devotos ingresan al templo. Llega la hora de la misa que serán celebrada por el cura del pueblo y todos los devotos ingresan al templo, rezando con mucho fervor, se ven muchas lágrimas rodar por las mejillas curtidas por el clima, el sacerdote bendice las cruces que sostienen los pasantes. Demás está decir que solo ingresan a la parroquia en relación a los millares que llenan la plaza y calles adyacentes. Terminada la misa, salen los pasantes llevando sus cruces a la casa del alférez, mientras tanto en las esquinas se reúnen los campesinos para intervenir en el Tinku que durara todo el día hasta el anochecer. En la plaza puede verse innumerables puestos de vivanderas que expanden comida y bebidas alcohólicas al calor de las cuales los ánimos se tornan eufóricos y agresivos, transformando a los más mansos en bravos guerreros.

Tinku, se practica principalmente en el Norte de Potosí, existiendo variedad clases de Tinkus, con agua, con látigo, con honda y con Ñucku. Los Tinku con ñucku son peleas individuales en las cuales los contendientes van armados del NUCKU en estas peleas los campesinos salen muy mal heridos. Causándose en algunos casos la muerte.

En combate o Tinku existen diversas modalidades, aunque todas se expresan como encuentros violentos entre dos bandos, así sean representados por un solo guerrero, siendo ritual, no busca eliminar el contrario físicamente, aunque es imperioso cumplir con el tributo de sangre. El grupo se supedita al particular e individual, el individuo puede perecer, pero el grupo continúa su proceso de vida y construcción social. Las formas más extendidas de combate ritual son: Combates colectivos que se producen cuando el grupo ha completado su ciclo de ingreso y esta liberado al combate, son los combates de mayor riesgo, dependiendo la vida de los guerreros de su propia capacidad para soportar los duros golpes del contrario, evitando caer en la WAYKHA.

Dependiendo igualmente de la capacidad de las Imilla Wawas y las otras autoridades originarias de controlar los excesos sobre todo del contrario. Combates individuales: se da a partir del término de la procesión, disponiéndose dos hilera, en la forma de duelo singular. El combate individual no da lugar a la Waikha y no constituye ningún peligro para el contendiente. El encuentro finaliza cuando uno cae al suelo o sangra por efecto

de algún golpe. Combates de Warequitos: son combates individuales de niños hasta 12 años o 13 años, se denomina WAREQUITOS en relación a la fusión que tienen de cuidar el ganado vacuno, en tanto que las niñas cuidan las ovejas. El duelo finaliza más rápidamente que el de los anteriores en atención a su corta edad, pero intervienen también elementos como sangrar para detener el combate. Combates entre mujeres, se produce esporádicamente a pesar de que en 1980 se observó un Tinku entre mujeres originarias.

Otras formas muy temidas del Tinku es la waika, en el movimiento colectivo los ánimos expresan momentos de extremada agitación que pueden desembocar en acciones dirigidas a encerrar a un guerrero del ayllu contrario al interior del grupo de guerreros. La forma es muy interesante, la vanguardia de los guerreros se abre en un determinado momento, solo para atrapar a un rezagado del grupo contrario y se vuelve a cerrar para enfrentar al enemigo. Que quiere rescatar al prisionero. Todos los actores se ponen en inusitado movimiento para recuperar al caído por cuanto corre peligro serio. Otra forma no menos peligrosa es el RAMITINKU o combate con piedras, que se da en las calles adyacentes de la plaza o en el lecho del río. Las piedras utilizadas son consideradas y pueden provocar daños fatales. La técnica es muy precisa, una vez que cae un guerrero por efecto de esta lucha peculiar se impide al resto rescatarlos arrojando una hondonada de piedras, en tanto se produce desangramiento. Otras formas tales como enfrentarse con sogas y azotarse con fuerza las pantorrillas han sido descritas por otros autores.

El Tinku con honda es una batalla campal en la que intervienen comunidades enteras, generalmente deriva del Tinku con ñucku. El Tinku que en su origen presumiblemente fue una diversión popular, hoy se ha convertido en dirimidora de pleitos, odios personales, desvirtuando el motivo de su creación, En el Tinku se solucionan cualquier inquina y se paga toda deuda.

Dos o más comunidades se arremolinan en alguna esquina de la plaza en un tumulto indescifrable, los de ALASAYA miran con odio a los de MAJASAYA. La masa humana se mueve en un vaivén creando avalanchas por doquier, todos los hombres llevan su

traje de combate consistente en la montera que cubre toda la cabeza y parte del rostro, la misma que se encuentra bien amarrada al cuerpo, el torso va cubierto con varias chompas que los hacen ver más robustos, el CHUMPY cubre la cintura y parte del pubis, las piernas están cubiertas desde el tobillo al muslo con las SICAS, y los pies cubiertos con botas que usan los mineros cuando ingresan al interior de la mina.

En la mano derecha los diestros y en la izquierda los zurdos, llevan un guante de cuero, encima del cual se envuelven con ligas o cintas elásticas emergentes del neumático de automóvil, o en su defecto envuelven el guante con un tejido de lana en forma de cinturón preparando ex profesamente para el efecto. Uno de los participantes se adelanta y desafía a otro de la comunidad contraria, este acepta el reto, y se trenzan en una pelea feroz. Se escuchan los HUARAKAZOS y salta la sangre de los combatientes a la cara de los espectadores. Entonces intervienen los vecinos del pueblo separando a los contrincantes, que quedan satisfechos de su pelea, que no ha durado arriba de los 10 segundos. Se adelanta otro campesino y lanza su desafío, este es aceptado por otra RUNA inmediatamente el primero coge a su contrincante del hombro con la mano izquierda y con la mano derecha en la que tiene el guantelete, descarga furiosamente golpes sobre la cabeza y el rostro de su oponente que cae al suelo, y para rematarlo le aplica unos puntapiés en el estómago dejándolo KNOCKOUT. El ganador es vitoreado por sus parciales, este estímulo lo envanece y lanza nuevamente por su desafío a toda la comunidad contraria, algunos jóvenes del bando opuesto se adelantan pero dudan de su capacidad y fuerza ya que tendrán que enfrentarse a un peleador DIESTRO.

Todo el día en las cuatro esquinas de la plaza y otras calles adyacentes se llevan a cabo estos desafíos y encuentros. El carácter de los campesinos de estos lugares es tan variable que en cada momento dado están peleando y vociferando enardecidos y al poco rato van por la plaza tocando su charango y contando alegremente con las imilla wawas, quienes se sienten orgullosas de su hombre que lleva en el rostro las marcas y la sangre aun fresca vertida en la pelea, la misma que dejara secar como un recuerdo y testimonio de su intervención en el TINKU.

Las mujeres deambulan por doquier, solas o en pequeños grupos, buscando a sus maridos y parientes, y cuando alguna de ellas encuentra a su cónyuge desmayado por la pelea, o durmiendo por el cansancio de la jornada, lo cubre con un aguayo periódico o nylon, y se sienta a su lado, cuidando de su descanso hasta que este recupere su conocimiento, momento en el cual inician el retorno a su comunidad. En estas fiestas no solo pelean los hombres, también lo hacen las mujeres y los niños. Las peleas entre mujeres, generalmente emergen de los insultos que lanzan las de ALASAYA a las de MAJASAYA o viceversa, cuando estos insultos llegan a un clímax intolerable, se lanzan contra la oponente, cogiéndole de las sapanas, y hundiéndole las uñas en la cara, esta hace lo propio, y en cuestión de segundos quedan con la cara ensangrentada, separándolas los vecinos y amigos, persistiendo en sus insultos hasta quedar completamente alejadas.

En algunas de estas peleas, la más robusta tumba a su oponente en el suelo y le propina tal paliza que si no intervienen los espectadores, se produciría una verdadera masacre. En todos los lugares del pueblo se ven caminando niños y jovencitos, vestidos con su traje de combate, en cuanto reciben un desafío los aceptan y se trezan con el contrario, no permitiéndoseles pelear demasiado para que no se hagan mucho daño. Las luchas se desarrollan en estado de ebriedad total y ningún bando se declara ganador, algunos afirman que a veces, cuando las autoridades nacionales no están presentes la ferocidad del conflicto podría llegar hasta el punto de despedazar a alguna víctima y comerse a pedazos de la misma, se dice que esto debería hacerse de suyo a mano limpia y no con cuchillo. El Tinku aparece como la oportunidad para la liberación total de energía en contra de la mitad opuesta.

El rodeo y pagoma es un grupo de jóvenes solteros que se observan alrededor de la plaza, uno o más de los jóvenes toca el charango en tanto que sus acompañantes femeninas cantan coplas alusivas a la vida en el agro.

Los campesinos hacen su retirada hacia sus comunidades cargando sus heridos graves, van por el camino comentando su triunfo o su derrota. Llegando a su comunidad

todavía beben algunos días mientras se curan sus heridas. El triunfo es festejado ruidosamente y a veces dura hasta un mes, hasta ahora no se ha podido descubrir que hacen con los cadáveres. Se presume que los entierran durante la noche para burlar el castigo de la ley, porque al día siguiente el campo está limpio de huellas de haber sido escenario de tan cruel combate.

Antiguamente los campesinos llevaban camillas a la fiesta para recoger a sus muertos o heridos. De resultados de las peleas y como los campesinos le dan poca importancia a la curación de sus heridas. Les queda en el rostro unas cicatrices profundas, las que incidirán en su vida futura teniendo siempre presente el recuerdo de su intervención en la batalla, recuerdos gratos en algunos casos e ingratos en otros, creando un resentimiento permanente contra los autores de tan tremendas cicatrices, razón por la cual todos los hombres que han intervenido en el Tinkus, no quieren dejar de hacerlo en posteriores ocasiones porque así tendrán la oportunidad de reeditar su hazaña o de tomar su revancha. Las chicherías de los pueblos donde se realizan los Tinkus, se encuentran con sus anaqueles llenos de monteras los días anteriores, a la fiesta, en razón de que estos han sido empeñados para beber, pero faltando unos días para la fiesta son recogidos por sus propietarios, quieren pagar sus deudas.

Desde tiempos inmemorables muchos pueblos se han enfrentado unos a otros, por diferentes motivos, algunos por territorio otros por riqueza, algunos pueblos han peleado por el honor de una mujer, como en la guerra de Troya, los motivos que inducen a enfrentarse son variados, pero en el caso de los campesinos del Norte de Potosí, es muy difícil saber cuáles son las razones pero lo cierto es que se enfrentan y llevan con orgullo las cicatrices emergentes de la pelea. Para ellos el Tinku representa su única distracción, una variante en su vida cotidiana dedicada a la agricultura y a los pastores de sus ganados con alguno que otros viaje a los pueblos vecinos, con objeto de intercambiar o vender sus productos, de ahí que cuando llegan las fiestas, el campesino de escape a todas sus pasiones reprimidas en la soledad del altiplano, y como se dijo esperan estas fiestas con ansias, porque en ellas se reúnen varias actividades que hacen de esta fiesta única en su género, se baila, se canta, se pelea y se enamora, al son de coplas y

música que en esta región son muy peculiares, todo acompañado de libaciones con chicha, singani o alcohol, si faltaría una de estas cosas la fiesta no sería completa.

En la actualidad el Tinku ha sufrido cambios de forma, aunque en el fondo sigue siendo el mismo, ya no se producen los muertos como antaño, porque intervienen los agentes del orden evitando las masacres que en otro hicieron famosa esta fiesta. Para los vecinos de lugar, el Tinku es solo una reunión más de campesinos que empieza cuando llegan al pueblo y termina cuando se van, pero para el turista representa un espectáculo impresionante e inolvidable por ser único en su género, no obstante los cambios sufridos, mantiene todavía su originalidad, muchos campesinos ya no usan la calzona de bayeta de la tierra, ni las abarcas de cuero curtido, actualmente están vestidos con jean y botas, esto se transforma en un espectáculo moderno sin conocer el significado telúrico de cada acción.

Debo señalar que los Tinkus antiguos, en los cuales esta demostración de machismo llegan a desbordes de salvajismo y canibalismo, cuando caía un herido los de la comunidad contraria lo recogían llevándoselo a su sector donde lo castraban inmediatamente y si era mujer le cortaban los senos, sanándoles las entrañas masticando luego el hígado o el corazón en señal de triunfo. Actualmente esta costumbre ha desaparecido. Las peleas colectivas se produjeron generalmente cuando una de las comunidades pretende entrar a la plaza, por una esquina donde esta otra comunidad realizando sus danzas, en estas circunstancias se produce el choque y la batalla campal degenera en una pedrea, en la cual uno de los bandos retrocede para luego armarse de piedras y recuperar el terreno perdido.

Cuentan los vecinos del lugar que para estas peleas los campesinos desempedran la plaza persiguiendo a los vecinos hasta las afueras del pueblo. La batalla empieza en puñadas los participantes llevan anillos y manoplas de los dedos que revientan las carnes del contrincante. Se pelea cuerpo a cuerpo y mientras más se enardecen crece el furor y la cólera y mayor es la confusión de la pelea. Llega un momento en que el combate y el griterío es inenarrable. Los que se sienten perdidos empiezan a replegarse, momento

quese inicia la pedrea y objetivamente es una lluvia de piedras las que caen sobre ambos grupos. Los que quedan en el campo juntos con los muertos son los triunfadores es el ayllu que ha ganado y le corresponde un año de mando hegemonía sobre el otro. Después de una batalla son innumerables los heridos, no existiendo medicinas suficientes para curar a todos, ya que el puesto médico solo atiende a los más graves, entonces se retiran a las afueras del pueblo y las mujeres orinan en recipientes pequeños, lavando con ese líquido las heridas de los hombres.

## **10.- Música del Tinku.**

La música en el norte de potosí está íntimamente ligada a la vida cotidiana, los instrumentos y estilos divididos entre dos mitades del año. La estación de lluvia que es el verano, tiempo de siembra, fertilidad y abundancia, y la estación más seca del invierno. Estudio de fuerzas opuestas, como en otros aspectos de la cultura son esenciales a la música, la cual no es nunca considerada completa en esta región con menos de dos componentes.

La música es una importante parte de recreación, tal vez para olvidar algo de la dureza de la vida diaria, para distraer a la mente en esto se acompaña el consumo de alcohol que es considerado también como ayuda a la calidad de la ejecución. La música es también importante en su rol de cortejo, para un hombre joven el expresarse a través de un instrumento se equilibra a su vez con el tejer de una mujer joven. La ejecución de instrumentos está limitada solamente a los hombres aunque las mujeres son consideradas las cantantes principales.

Algunos instrumentos parecen mantener una fuerte tradición histórica en el Norte de Potosí y pueden hallarse a través de toda la región. Julas Julia, pinquillos, Charangos, Guitarrillas y Zamponas. Otros instrumentos que se hallan en regiones específicas, tienen a menudo directa influencia de los departamentos vecinos, o de otra manera pueden ser descritos como productores de sonido simplemente. Para este estudio los cuatro principales instrumentos socialmente importantes se discutirán: Julia Julas,

pinkillos, charangos, guitarrillas. El canto entrara brevemente bajo el subtítulo de charango.

Musicalmente los Waukus o Jula Julas, están emparejados por dos elementos, ejecutados por dos personas complementarias. Uno toca arka, conformado por tres piezas de sok'osoa (cañahuecas), y el otro toca la ira, compuesto por cuatro piezas. Para sumirse en el cosmos, en la eternidad, mueve las fibras a la distancia, en las primeras a los pacha-eternamente complementados. Cuando se escucha a la distancia, en las primeras horas de la madrugada del alba pasa por una experiencia inexplicable de espiritualidad, es como escuchar mil voces de dioses celestiales que se mezclan con las ondas del viento o la brisa mañanera, en un concierto espiritual de complementariedad delo terrenal con lo celestial. Es uno de los mensajes a comprender que todo lo que existe esta unido: desde una vibración traducida en música y colores. Conociendo el poder del sonido es posible unirse a la vibración del universo.

Existe una dualidad en la música jula julas, charangos, instrumentos que cumplen funciones diferentes y complementarias. La interpretación delos jula julas, es ceremonial, se toca durante la preparación de la marcha al pueblo, en los calvarios o wacas, su ritmo parece una marcha guerrera, en un intento de mantener el sentimiento de unidad dentro del espíritu colectivo de una larga marcha de peregrinación hacia el encuentro del Tinku, en grupos numerosos de hombres y mujeres, unificando pasos y movimientos; durante el acto ceremonial de la misa al santo patrón del Tinku, el Tata Wila Cruz, o para trasladarse por las cuatro esquinas de la plaza. Se ejecuta sincronizada mente un tono para el pie izquierdo y otro para el derecho. En cambio, el charango posee una función festiva, alegra la fiesta, inducen al juego y al enamoramiento de jóvenes. Cuando se baila con el charango es como si los dos pies tratarande superarse una al otro en el momento del zapateo. Inician con dos o tres saltos, para terminar en un zapateo menudo claramente sincronizado con el ritmo de la música, es un encuentro de pies pares opuestos, izquierdo y derecho en un espacio ritual festivo y música de competencia y complementariedad. Pero ambos elementos están presentes en al Tinku: lo ceremonial y lo festivo. Esto llevado a lo musical, están representados por los jula

julas y charangos respectivamente: sonoridades opuestas y antagónicas, el instrumento de viento no puede ser instrumento de cuerda y el de cuerda no es de viento. Dos sonoridades opuestas con dos funciones distintas: ceremonial y festiva, complementarias a la vez.

### **10.1.- Jula Julas.**

Estos instrumentos complementarios de tres y cuatro tubos contruidos de cañahueca, van generalmente en cinco medidas diferentes, del más grande al más pequeño se denominan así: Jula-Jula Orkho (el más grande y el guía), Jula-Jula Mali (el mediano), Jula-Jula Liku (Liku significa estrellita en Aymara), Jula-Jula Tijli, Jula-Jula Ch'ili (el más pequeño), todos a intervalo de octava, acompañan la danza del mismo nombre.

La música de los Jula-Julas es vigorosa y de esencia guerrera, estos instrumentos abarcan cuatro o cinco octavas paralelas y sus melodías son esencialmente pentáfonas. Los Jula-Julas aparecen preferentemente en los meses de febrero, marzo y abril, como también en la fiesta de Cruz de Mayo (3 de Mayo), en centros mineros y en casi todas las regiones del norte de Potosí, Bolivia. Sus características espirituales son renombradas por su música ceremonial, en especial el ritual guerrero del Tinku y otras ceremonias locales. Se afirma también que su nombre deriva de los sonidos onomatopéyicos “ju la, ju la, ju la” o “ju, ja, ju, ja, ju, ja” que caracteriza a la música que interpreta. Sin duda éste es uno de los instrumentos que “conserva sus rasgos prehispánicos” en forma pura.

Los tocadores de Jula-Julas interpretan las melodías moviendo su cuerpo de manera parecida a un trote marcial, siempre al compás de la música, “definitivamente los tocadores de Jula-Jula del círculo rural no combinan con otros aerófonos, como tarkas, quenás y zampoñas. Este instrumento aún no es de uso ciudadano. Seguramente su preservación se mantendrá intacta durante largo tiempo, debido a que los tocadores del ámbito rural heredan de sus padres un gran respeto a su cultura.

Miembros de la familia de flautas de pan, lo cual se confirma por numerosas piezas de museo de la época precolombina. La escala contemporánea es probablemente de

influencia europea, el origen de la técnica de hocket. Dentro de una descripción técnica los instrumentos están divididos entre aquellos de cuatro tubos, guía o ira, y aquellos de tres tubos arka o seguidor. Cada juego esta enlazado mediante una pita y se toca alternadamente entre dos músicos para producir una escala pentatónica de una novena. Un conjunto de Jula Julas contiene guías y arkas de diferentes tamaños, afinada en octavas paralelas cuyos nombres, números y tomas varían según la región. Un conjunto puede consistir de un mínimo de diez hasta centenares de músicos. Los instrumentos son comprados como una tropa completa por el padrino de la fiesta donde ellos van a tocar, fabricados por los artesanos especialistas o a veces fabricados dentro de la comunidad.

La estación de año y ocasiones en que se toca es durante la estación seca (invierno) desde mayo hasta octubre y están siempre asociadas a cibek padrino de las fiestas por un alférez y una mayora. Dentro del simbolismo el guía y arka representa el principio masculino y femenino, el tocar estos dos instrumentos al mismo tiempo para formar una melodía completa es considerado comparable con una unión sexual, la unión de estas dos fuerzas para crear una tercera, factor esencial para la continuidad de la especie humana. El Tinku pelea ritual está especialmente asociado con las fiestas principales de Jula Julas. Este Instrumento está fuertemente ligado a Dios, y a la religión cristiana. Al llegar a un pueblo donde hay fiesta y después de la retirada de una fiesta, los músicos se arrodillan en adoración fuera o dentro de la iglesia misma, y tocan kulwa, copla, rumbo a la fiesta se forman círculos y tocan kulwas en los chispayas, lugar donde se cree que cayó un rayo en la cima de una montaña.

Dentro de las clases y formas musicales hay dos clases de melodías tocadas por los Jula Julas: sunas y kalwa. La suna o tocada, una melodía para caminar o entrar, es compuesta y enseñada a los interpretes por el mayora, cada fiesta requiere una nueva composición estas piezas tienen a menudo valores de tiempos desiguales y toques irregulares difíciles de anotarse exactamente. Entre muchas comunidades la kullwa es la misma cada año, implicando que muchas pueden ser extremadamente antiguas. También conllevan notables similitudes a las tonadas religiosas del renacimiento europeo.

## 10.2.- Charango.

El charango es un [instrumento de cuerda](#) usado en la región de la [cordillera de los Andes](#), con origen en el altiplano sudamericano en la región Peruano-Boliviana, en el norte del [departamento de Potosí](#) y el sur del [Perú](#) departamentos de [Cusco](#) y [Puno](#). Posee cinco pares de [cuerdas](#) dobles, aunque hay variaciones con menos o más cuerdas, pero casi siempre en cinco órdenes o juegos.

El charango nace a partir de la modificación de un instrumento de cuerda de origen europeo que tuvo lugar en la región altiplánica de los Andes durante la época colonial. Generalmente se menciona a la [mandolina](#) como el instrumento en que se basó la confección del charango, pero también se señala a la [vihuela](#) como la base para su construcción.

Si bien el proceso de creación del charango debe haber ocurrido durante los siglos XVI - XVII, correspondiente a la etapa tardía de la colonización española, es durante el siglo XIX cuando se tiene registro de su uso. Por situarse la región de procedencia del charango en un lugar muy enlazado por vínculos culturales y territoriales entre Perú y [Bolivia](#) no existe un certero consenso de su origen, lo que origina una acentuada diferencia por la popularidad y singularidad de este instrumento.

Es así como en las portadas de varias iglesias del [siglo XVIII](#) en los departamentos de [Cusco](#) y [Puno](#) así como del [departamento de Potosí](#) que hasta 1825 pertenecía al [Virreinato del Perú](#) , aparecen figuras o imágenes del charango. [Inca Garcilazo de la Vega](#) (1539-1616), gráfica en sus obras la utilización de este instrumento, en un documento escrito en el año 1814 un clérigo de [Tupiza](#) (departamento de Potosí, Bolivia), al referirse al charango menciona que son: “unos guitarrillos muy suyos, que por acá se llaman charangos”.

Hasta los años cincuenta del [siglo XX](#) aparentemente el charango solamente se tocaba en las regiones rurales, y era muchas veces despreciado por los habitantes de las ciudades, considerado un instrumento de indios. A partir del año 1944 el boliviano [Mauro Núñez](#) en [Bolivia](#) y [Argentina](#), empezó no solamente a divulgar la música folklórica con charango sino también a renovar la música de charango, creando un estilo propio que ha dejado sus huellas profundas en la música andina hasta hoy en día. Era él quien por primera vez, y por siempre ha llevado el charango a las salas de concierto. Mauro Núñez también se dedicó a la construcción charangos, gracias a él se ha estandarizado el charango urbano como lo conocemos hoy.

A partir de los años sesenta, músicos y grupos como por ejemplo de Argentina y el Perú [Jorge Milchberg](#) y los hermanos Arguedas, y de Bolivia [Ernesto Cavour](#) con Los Jairas, [William Ernesto Centellas](#), [Eddy Navía](#) y muchos otros, con sus giras llevan la música del charango a todo Europa, los Estados Unidos y Japón. En [La Paz \(Bolivia\)](#), el 6 de abril de 1973, bajo la iniciativa fundamental de [William Ernesto Centellas](#) contando con la colaboración de [Abdón Caméo](#) y [Ernesto Cavour Aramayo](#), fue constituida la [Sociedad Boliviana del Charango](#) que desde 1997, cada dos años organiza el Congreso Nacional del Charango, junto al evento Encuentro Internacional de Charanguistas.

Popularmente se conoce como la cuna del charango al departamento de [Potosí \(Bolivia\)](#), mientras que hoy en día la capital de este instrumento está en la población boliviana de [Aiquile](#), ubicada en el [departamento de Cochabamba](#), debido a que en ese lugar se realiza el festival de charango más importante del mundo. El charango está elaborado de madera y caparazón de armadillo, actualmente para no sacrificar estos animales es elaborado de madera completamente o inclusive de papel, tomando en cuenta la extinción de estos armadillos y protegiendo su vida.

El Charanguista boliviano [Ariel Villazón](#); tiene una teoría interesante sobre el origen del "Charango". Él piensa que su origen resultó de una variante directa del [temple](#) de las [Islas Canarias](#), es decir que el charango es un temple canario modificado. Las similitudes con la [vihuela](#) y la [Mandolina](#) no parecen ser tan contundentes como las que tiene con el

"Timple" canario. Su hipótesis se basa en tres puntos claves: Primero la construcción y el tamaño son idénticos, luego las notas son las mismas en algunas de sus afinaciones (cinco cuerdas), y por último el propio término "Charango" proviene de las [Charangas](#) españolas, que son parecidas a las tunas o comparsas; posiblemente los emigrantes hispanos solían interpretar en sus comparsas (charangas), acompañados de tipples.

De ahí el nombre de Charango. Otra coincidencia adicional y clara se puede observar en la forma abombada de la caja del instrumento. También sugiere que la evolución desde el "Timple" al "Charango" se dio cuando los materiales para encordar cambiaron de fibras animales a nylon y otros. Seguramente a algún constructor se le ocurrió, al sustituir las cuerdas de tripa de gato por las de nylon, duplicar la cantidad de cuerdas para mejorar su sonoridad; siendo la única novedad la MI octava del centro.

El Walaycho, denominación usada en [Bolivia](#) para un charango más pequeño que el charango tipo, hecho de madera ahuecada o de [armadillo](#). Cuerda vibrante menos de 30 cm, cuerdas de metal. Afinación: [temple diablo](#).

La Khonkhota se trata de un instrumento rústico de las regiones rurales de los departamentos de [Potosí](#) (norte), [Oruro](#) y [Cochabamba](#). Su caja de resonancia está hecha en madera laminada. Tiene solamente 5 trastes, el tamaño total es 90 cm, la cuerda vibrante mide 65 cm. Lleva 8 cuerdas en 5 órdenes de los cuales el segundo y tercero consisten de una sola cuerda. De los órdenes de doble cuerda dos de los tres, o ninguno está octavado, una de varias afinaciones: mí, la, re, si, do.

Teóricamente el charango es solamente tocado durante la estación del invierno a fines del carnaval en marzo hasta octubre, en muchas de las regiones se puede ver tocar alrededor de todo el año a pesar de la creencia en alguna área que si tocan en estación de lluvia habrá helada y se congelaran las papas. El charango es más que todo el instrumento de los jóvenes solteros y extremadamente importantes para el cortejo. Es una fiesta de buen charanguista, está siempre rodeado de mujeres, quienes igualmente son esenciales para la música. Un huayno nuna es completo si faltan las mujeres para

cantar y durante las fiestas se toca el charango, y se canta todo el día y toda la noche en chicherías y bares de alcohol bailando en círculos o corriendo por las calles formando círculos en las esquinas.

Los instrumentos de cuerda en el Norte de Potosí están primariamente asociados con la recreación y el cortejo, sus simbolismo son menos específicos que los de los instrumentos de viento, la letra de los huaynos que los acompañan parece tener considerable importancia en el ciclo de la agricultura. En muchas áreas hay una diferencia fundamental entre los huaynos de la estación de la lluvia y la seca. Particularmente en la zona de Chayanta las palabras SIWAY SAUCISITA, y nombres de flores como ROSASAY, aparecen frecuentemente en los caracteres de huaynos de la época de la lluvia. La forma musical usualmente consiste en una pequeña frase seguida de otra similar en respuesta, ambas terminando con una o ambas palabras anteriormente mencionadas.

Las mujeres son consideradas las principales cantantes pero también los hombres cantan: el estilo del canto incluye muchos glissandos, que particularmente aparecen al final de la frase. Un rasgo distintivo de estos huaynos es la alta tensión entonada por las voces de las muchachas cuando cantan la octava. También los hombres cantan el falsete, especialmente en el área de Ocurrí. Al igual que en la música instrumental, nunca se usan armonías vocalizadas.

## **11.- Vestimenta del Tinku.**

El vestuario que usan en esta zona lo confeccionan los mismos campesinos, incluyendo la fabricación de las telas consistentes en bayetas de la tierra principalmente blancas, negras y plomas. La ropa del hombre la confeccionan las mujeres y la de la mujer los hombres, bordando el ruedo de la almilla y los bordes del rebozo con gran habilidad.

### **11.1.- Vestimenta de Varones.**

El traje del Tinku de hace varios años en los varones era: ch'ulu, montera, ñuku (manoplas o cintas de cuero para envolver las manos), chaquetilla, chaleco, pechera de

cuero curtido, bufandas, pantalón interior de tocuyo de color blanco, pantalón exterior de tela gruesa de color oscuro, ch'umpi (faja), sik'as (polainas), ujut'as, las jula julas y el charango.

Parte integral del Tinku es la Montera, implemento o arma de protección heredado de los guerreros del alba, la Nación QaraQara o charcas. Las singulares monteras del Tinku norte potosino y las wark'as(hondas), fueron las armas infalibles de combate cuerpo a cuerpo y a distancia para afrontar y resistir al colonialismos, asistir a la mita y sus batallas o chax'was, por linderos territoriales. Actualmente las monteras fueron apropiadas en las danzas folklóricas de las ciudades y las war'as(hondas), utilizadas en las manifestaciones sociales particularmente los maestros. La montera como emblema del Tinku es el distintivo de poder y protección integral de la identidad de los pueblos andinos. Elemento que por su forma y modelo como antes, identifica a los ayllus de las antiguas marcas, así en la provincia chayanta se llama: chuqui o q'uru, en la provincia bustillos se conoce como ch'jlla. Lamentablemente en macha, su uso se ha perdido durante la fiesta de la Cruz, desde que fue prohibido en 1993 por las autoridades policiales que llegan a potosí, quienes en forma exagerada y autoritaria les quitan estos implementos con el pretexto de que es para evitar muertes entre estos salvajes, propinándoles golpes físicos y su arresto.

La Montera es un casco similar en su forma al que usaban los conquistadores españoles, está fabricado con cuero crudo de res, en la parte superior está adornado con plumas de SURI, como es una prenda demasiado dura, se le colocan encima de un gorro de fieltro grueso fabricado de lana de oveja o encima de un Chullu de lana. La parte posterior de la montera está adornada con una especie de caireles, confeccionados de lana de diferentes colores en medio de los cuales colocan un cascabel que suena cada que reciben un golpe y también les sirve para llevar al compás en las danzas. Cuando van a intervenir en una pelea, se amarran la montera al cuerpo, con un lazo que sale de la parte trasera y por la parte delantera muerden un pasador de modo que esta prenda protectora queda firmemente sujeta a la cabeza. Las mejores monteras o cascos son fabricados por los

artesanos especialmente de la estancia CIRCUYO pertenecientes al ayllu CHULLPA de la provincia Bustillos.

La llamada calzona es un pantalón confeccionado de bayeta de la tierra, tejido por ellos mismos en un telar artesanal generalmente es de color negro o blanco. Esta prenda no tiene bragueta ni bolsillos. El chaleco o Chaqueta está hecha de bayeta de distintos colores, generalmente va adornada en la parte delantera con lanas e hilos de colores con diseños diversos. La bufanda o chumpies una especie de chalina de dos colores se la envuelven en la cintura para que sostenga la calzona como una especie de cinturón, está confeccionada de bayeta de tocuyo teñido. Las sicas son polainas fabricadas de lana blanca y adornadas con rombos o líneas quebradas negras, cubren desde el tobillo hasta el muslo.

Las abarcas son una especie de sandalias que antes las fabricaban de cuero de vaca, actualmente has artesanos que los hacen de llanta de automóvil, como la mayoría de estos campesinos están relacionados con actividad mineral, al presente usan botas de goma para las fiestas. El ñucku es una especie de guante de box, fabricado de barro y forrado con cuero de oveja, en su interior tiene fierro que sirve de asidero. Las manoplas están fabricadas de fierro con 4 agujeros, que también los elaboran de pernos y otros materiales contundentes. La huaraka es una honda que la utiliza cuando se produce una pelea. El karapecho o huaki es una pechera de cuero de vaca que algunos usan para protegerse las cotillas en las peleas.

### **11.2.- Vestimenta de Mujeres.**

El traje en la mujer era: el aqsu (vestido) de color oscuro y decorado con bordados multicolores en su parte inferior, lliklla, almilla, rebozo (manta) oscuro igualmente decorado con bordados de flores de colores muy llamativos, sombrero adornado con trenzas de cabello natural que van en el ala frontal además de plumas y espejo, ujut'a, tullma (adorno para decorar los cabellos trenzados propios). En las mujeres se puede observar en muy pocas todavía el traje antiguo, pero en muchas de ellas el cambio es

más notorio, ellas, no todas, ahora usan: la manta acrílica de color chillante, una blusa blanca, una pollera, sandalias y tullmas.

El traje de la mujer está compuesto de las siguientes partes principales: la camisa prenda confeccionada de tocuyo de colores vivos, rosado y mangas largas. La ALMILLA es un vestido largo, cuyo ruedo va adornado con bordados llamativos, las mangas llegan hasta el antebrazo, dejando verse parte de la camisa, se confeccionan con bayeta negra. El AJSU es una prenda parecida a una capa que se coloca en la parte delantera de la almilla. El REBOZO es una manta de color oscuro con bordado de vivos colores cuyos diseños son generalmente flores de distintas clases. El KEPI está formado por un agujero, le sirve para cargar a su niño o merienda. El SOMBRERO está fabricado de lana de oveja, las solteras los adornan con plumas blancas y rosada. Las OJOTAS son las sandalias parecidas a las que usan los hombres.

LOS NIÑOS. El vestuario de los niños varía según la edad, cuando son muy pequeños usan la CAPA POLLERA que es una especie de batón con mangas que cubre hasta las rodillas. Cuando están más crecidos y en edad de intervenir en las peleas usan la misma ropa que los mayores.

## **12.- Danza del Tinku.**

Los matices de danza asociados con la suna, parecen ser muy significativos y planeados cuidadosamente por algunas, pero no todas las comunidades. A menudo se baila en una sola fila encabezada por un miembro importante de la comunidad que toca la guía más grande flanqueado por dos mithanis muchachas generalmente solteras quienes tiene banderas blancas u ocasionalmente de color.

El matiz en forma de serpiente es muy importante, especialmente cuando entran las tropas en la plaza del pueblo y a menudo se considera como significado de provocaciones en la preparación del Tinku. El efecto con el paso pesado para cada nota de la música es ciertamente guerrero, especialmente en las áreas de Taracari y Chayanta, donde la música se caracteriza por pausas cortas, resultando en movimiento repetitivos

feroces y no anticipados de los músicos. La serpiente y muchos otros matices de danza utilizados recuerdan la acción técnica del tejido, donde la bovina del hilado se pasa repetidamente a través de la urdiembre. Tal vez estos movimientos de danza estén ligados simbólicamente con el hilado mismo el cual junto con la música forma una expresión fundamental de la sociedad de esta región.

Dentro de los matices de la danza en el ritual del Tinku es utilizado por cada tipo de grupo musical en el Norte de Potosí, realizan un círculo generalmente bailando en direcciones alternadas contra el sentido del reloj, seguido de danza o descanso en su sitio. Los cambios a menudo encajan con los temas específicos de la música. El círculo incluye elementos duales balanceados con descansos en sitios y además enfatizados por círculos concéntricos que generalmente se mueven en direcciones opuestas o iguales, incluyendo los círculos internos, generalmente las mithanis los que elevan las cruces y a veces el mayora o alférez.

Los huaynos en charango o guitarrilla se bailan generalmente por los cantantes en círculos o a veces alrededor del charango moviéndose en sentido del reloj, y en sentido contrario, o bailando en el sitio. Entre los versos cantados, los que cantan bailan el zapateo, y puede ser muy enérgico en algunas regiones y claramente pausado en otras. En el área Norte de Sacaca las mujeres a menudo saltan con los dos pies juntos durante estas secciones manteniendo su cuerpo y brazos casi inmóviles. Otras veces los grupos corren a través de las calles formando círculos en cada esquina. Grandes grupos a menudo forman un círculo en la plaza principal del pueblo durante la fiesta, el que toca el charango o guitarrilla al centro, rodeado de bailarines quienes se tienen de las manos o cruzan alternando manos. Los bailarines van hacia adentro y fuera del centro, circulan en ambas direcciones, se mueven cruzando la plaza, en una danza salvaje exuberante y veloz.

Después del Tinku (la pelea ritual), se baila en qotu (conjunto compacto), visitando las cantinas al son de sus charangos ch'illi tocando wayñuis del tiempo de estios (pascua). Llegando a la comunidad se baila en khata (círculo) en un proceso de ritos y ceremonias.

De estos bailes se origina la danza del Tinku tan difundida en las fiestas folklóricas del carnaval de Oruro, gran poder en La Paz, el curso de corsos en Cochabamba y las fiestas patronales del Norte de Potosí, Uncía, Llallagua y Chayanta. El Tinku y la danza folklórica que se ha originado en la danza guerrera, son manifestaciones culturales exclusivos de los descendientes de los suyus (naciones o señoríos), Charka y QharaQhara.

### **12.1.- Zapateos.**

Una vez que los instrumentos musicales están afinados, los hombres empiezan a ensayar el ritmo que también se denomina jula jula, con su respectiva coreografía, todos en fila de a uno formando una gran serpiente humana, danzan imitando los movimientos del reptil. Al momento de dejar las jula julas, aquellos hombres, especialmente los jóvenes que son hábiles para interpretar el charango aprovechan para ensayar e interpretan una q'alampeada (coplas norte potosinas), los demás trotan formando un círculo alrededor del charanguero y a momentos se paran para zapatear y dar grandes saltos en un mismo lugar.

### **12.2.- ZicZac de los Jula Julas y comunidades.**

Ingresando las comunidades a la plaza mayor de macha, los jula julas ingresan tocando sus notas y las Imilla Wawas con sus respectivas banderas van avanzando en forma de ziczac por toda la plaza, demostrando así la llegada de la comunidad y lista para el encuentro, con los notas musicales de los jula julas, los comunarios danzan en ziczac y de esta forma ingresar a la plaza mayor, este ingreso lo realizan en las cuatro esquinas de la plaza. Este ziczac es realizado todos los años en la fiesta de la cruz, ingresar en ziczac demuestra el movimiento social y político que tiene cada una de las comunidades, su significado es evidente, en forma serpenteante y conjuntamente las notas musicales hacen de este ingreso la mayor característica de danza en el encuentro.

## **13.- Encuentro Físico cuerpo a cuerpo.**

### **13.1.- Ñukus.**

Esta herramienta guerrera fue diseñada especialmente para golpear de manera brusca en cada uno de los encuentros, es parte integrante del vestuario de los hombres que se enfrentan cuerpo a cuerpo en el Tinku, los Ñukus son elaborados con cuero de vaca, realizados como manoplas, que sirven para dar golpes más certeros y realizar en el oponente lesiones que queden marcados en su rostro, esto también significa el poderío que tienen cada contendiente y demuestra su hombría. Actualmente son algunos conjuntos o fraternidades que bailan el Tinku en las fiestas patronales que utilizan los Ñukus como parte de su vestuario. El Ñuku es la máxima muestra de que los hombres están listos para la contienda o el enfrentamiento.

### **13. 2.- Golpes de Puño.**

Denominado como encuentro, el Tinku es un ritual ancestral donde contendientes de ambos bandos se enfrentan cuerpo a cuerpo, los puños son considerados como la única herramienta para hacer efectivo este encuentro, las contiendas bélicas de estos hombres andinos son de extrema agresión y con la sola intención de hacer daño físico al contrincante, esto como muestra del poderío y machismo en muchos casos que el hombre de estas regiones posee, ahora bien, si entendemos que el puño es la herramienta para hacer efectivo el enfrentamiento, como herramienta puede causar muchos daños a nivel del rostro, ya que los golpes de puño deben ser realizados en la cabeza y el rostro de los contendientes, esto como una muestra de agresión hacia el contendiente.

De esta manera como resultado de los golpes de puño, podemos tener la sangre, muestra clara de que los golpes han causado un efecto en el perdedor o ya sea en el ganador. Los golpes de puño con la única fuente también de defensa y agresión, cabe recalcar que entre mujeres también es utilizada esta denominada herramienta de agresión, pero con algunos resultados menos fatales en las contiendas femeninas. Los hombres potosinos a través de los golpes de puño pueden lograr lo que en el rito se espera el derramamiento de la sangre vertida por el perdedor. Solo este tipo de golpes son permitidos en los encuentros cuerpo a cuerpo dentro del encuentro. Los golpes de puño son la mejor muestra de una riqueza cultural ancestral.

### **13.3.- Resultados del Encuentro Físico.**

Después de cada batalla librada por los comunarios norte potosinos, los resultados son en varios casos catastróficos, ya que si bien cada encuentro tiene un sentido de enfrentamiento con golpes de puño para demostrar lo que ritualmente significa el encuentro o Tinku, existen algunos excesos que sobrepasan el límite de enfrentamiento con puños, estos golpes puede ser muy certeros, pueden dañar la humanidad de los contendores, prueba clara está demostrada que en algunas ocasiones como resultado de los encuentros puede llegar hasta la muerte, muerte de los perdedores en su mayoría de los casos, inmediatamente de la pelea o minutos, horas después del encuentro llegan a fallecer, dado esto por los golpes que recibieron en la cabeza y rostro. La montera está diseñada para que estos golpes de puño y Ñucku sean ejecutados sin tocar la cabeza y rostro de los enfrentados. Actualmente los resultados en estos últimos dos años de la fiesta y el encuentro en las regiones de Potosí donde se realiza el Tinku no han tenido como resultado muertes, ya que la intervención de la policía y los vecinos del lugar limitan el derramamiento excesivo de sangre. El encuentro debe ser limpio, sin excesos y sin otro tipo de golpes que no sean los de puño.

### **14.- Tinku a finales del Siglo XX y principio del siglo XXI.**

La fiesta andina en su concepto más amplio es un rito porque es una promesa una reafirmación cultural, religiosa, etc., de los protagonistas y partícipes, en este marco en la fiesta todo está fuera de lo común, de lo cotidiano, sin dejar de ser el mismo. Por la importancia alcanzada en los últimos años, la fiesta y el Tinku ya no es solo de los actores principales (comunarios), es ahora de los prestes, las comparsas, es también de los espectadores o público en general, que de manera especial se encuentran apostados varias cuerdas el día de la entrada en las zonas donde se lleva a efecto la fiesta y es este mismo público el que califica a las comparsas en este sentido tiene gran influencia en el ánimo de los folcloristas o principales protagonistas.

Hasta aproximadamente quince años atrás, la entrada aun no constituía parte vital de las fiestas, y el día de la víspera, quedaba reducido a la preparación del acontecimiento. Los años setenta son los inicios de la sustitución de la víspera por la entrada y con ella de la fiesta. Fundamentalmente en su importancia como acto social, ritual e ideológico cultural. Aunque se sabe que por la década de 1920 en el gran poder ya hubo entrada, pero aun sin el significado e importancia actual. Desde los sesenta, la entrada adquirió otra significación y hoy tiene una nueva vida. Por una parte logro una verdadera revitalización de identidad cultural india, en la ciudad logrando una forma de reproducción cultural y por otra ha desplazado y ha reducido al día de la fiesta en un día sin mayor significación, tanto en lo social, religioso e ideológico, excepto para los curas de la iglesia y algunos devotos.

Actualmente el Tinku es interpretado como danza folklórica en las fiestas patrono religiosas de nuestro país y particularmente en las ciudades y festividades de La Paz, Oruro, Cochabamba y Potosí. En el transcurso del tiempo la música, la danza y el vestuario en el Tinku han cambiado según las perspectiva de la visión actual que tienen tanto los músicos de agrupaciones folklóricas y bandas de música como también los bordadores que transforman la vestimenta originaria del Tinku a nuevos modelos de bordado y colorido. A Finales del siglo XX y principios del siglo XXI se dieron varios fenómenos y transformaciones de la danza del Tinku, vista desde una perspectiva de evolución, esta danza folklórica ha sido modificada con diversos pasos y vestuarios, la música particularmente a cambia desde la conocida tonada potosina Celia o Tinku en Paris, a nuevas interpretaciones folklóricas de la nueva ola de agrupaciones folklóricas que recientemente tomaron fuerza y tiene otra visión de hacer música folklórica fusión, los pasos dancísticos ejecutados hasta antes de finales del siglo XX eran tan simples y sin ninguna destreza coreográfica; hoy en día los pasos dancísticos ejecutados por las nuevas fraternidades y agrupaciones o conjuntos que ejecutan el Tinku como danza han modificado e incursionado sus propia coreografía y ejecución de pasos, por lo que el Tinku de los años ochenta y cinco ha cambiado al Tinku de los años 2013, una modificación tan importante que hoy en día es la preferida por los jóvenes

particularmente, caso contrario sucedía en los años ochenta cuando el Tinku era una de las danzas menos bailadas en las fiestas pagano religiosas o folklóricas.

### **14.1.- Danza**

La danza del Tinku ha sido modificada actualmente, la coreografía de los años ochenta ya no es la misma a la de los años dos mil doce o trece, la transformación de los pasos ha sido tan coreográficamente perfectos que al ver bailar el Tinku la gente siente emoción y energía, el público en cada una de las fiestas pagano religiosas o entradas folklóricas baila de una manera abrumadora, porque el ritmo es contagioso, los pasos ejecutados son coreográficamente tan perfectos donde mujeres y hombres unifican movimientos que hacen de esta danza folklórica muy atractiva visualmente.

Actualmente el Tinku es una danza para la juventud boliviana, sin descartar que personas mayores de edad también la bailan y disfrutan el verdadero sentido del Tinku, a comparación de los jóvenes que tiene otra perspectiva de ver la danza del Tinku. La coreografía es en muchas fraternidades y agrupaciones o conjuntos folklóricos complicados, ya que debo destacar que para bailar la danza del Tinku se necesita mucha fuerza y energía, resistencia y alegría, esta es una danza que requiere de estas cualidades que los jóvenes poseen.

### **14.2.- Música**

La música actualmente y a finales del siglo XX han modificado su sentido interpretativo, con un ritmo más acelerado y con letras cantadas con un significado de sentido amoroso, ya que para el Tinku existían muy pocas interpretaciones musicales, claro esta que existían pocos temas musicales interpretados por Luis Rico con su conocido tema Tinku en Paris, o de la agrupación folklórica de Los Kjarkas, mi sueño mejor, temas musicales en tonada potosina que dan el inicio a la nueva era del Tinku como una danza donde todas las personas particularmente jóvenes quieren bailar, por lo que las agrupaciones folklóricas en el transcurso del tiempo y su evolución han ido incrementándose, tales agrupaciones tienen dentro de su repertorio tonadas potosinas, estas mismas no pueden

faltar porque ya son parte intrínseca de la población que deleita su oído escuchando varias interpretaciones potosinas. Una de las agrupaciones más destacadas del acervo musical Potosino y Boliviano es Norte Potosí, intérpretes de música folklórica potosina, que en cada uno de sus temas musicales han sido el deleite de las fiestas y conciertos donde asisten, estos como los máximos exponentes de la música Norte Potosina.

Actualmente las agrupaciones folklóricas han emitido temas muy importantes que ocasionaron en los jóvenes, encontrar el gusto por la danza del Tinku, tonadas norte potosinas que en cada una de sus letras exponen en el sentimiento amoroso que el hombre tiene para la mujer Boliviana. Uno de los fenómenos más importantes actualmente es que las bandas de música que interpretan en las entradas y fiestas pagano religiosas como el carnaval de Oruro, gran poder, entrada universitaria y el curso de corsos, interpretan tonadas potosinas de las nuevas agrupaciones folklóricas, demostrando así que tanto en banda se puede transformar la música de agrupaciones folklóricas a bandas de música. La juventud actualmente gusta de la música Norte Potosina y baila en peñas y pubs nuestra música nacional demostrando así destreza y gusto por el Tinku.

Las agrupaciones más representativas del Tinku están los Kjarkas, Lllajtaymanta, Kala Marka, Pasión Andina, Bonanza, Grupo Femenino Bolivia, y los recientes representantes de nuestra música folklórica en el festival de Viña del Mar la agrupación María Juana que por primera vez interpreta una Tonada Potosina demostrando la diversidad musical que posee Bolivia en cada una de sus regiones y departamentos. Estas agrupaciones folklóricas componen tonadas Potosinas que son empleadas por las bandas de música en las diferentes entradas y fiestas Bolivianas.

### **14.3.- Vestimenta**

Hoy por hoy la vestimenta se está perdiendo debido a muchas razones, una gran cantidad de hombres se viste con: el ch'ulu, la montera, las bufandas en mayor cantidad que

antes, un suéter y un pantalón de tela sintética, y en muchos de los casos un jean, una pequeña lliklla, sik´as y zapatos o tenis de fabricación industrial, jula julas y charango.

La vestimenta de los más aclamados y famosos agrupaciones, conjuntos y/o fraternidades de Tinku, es una triste miseria en comparación con los trajes hermosos y muy finamente elaborados (y por ende mucho más caros), por los habitantes de las regiones aledañas a Potosí, los que además, cuando vienen a la ciudad de La Paz y otras, donde tanto se disfruta del baile del tinku, son rechazados y menospreciados de forma absoluta. Los aqxus y las lliqllas potosinas son maravillosos exponentes del así llamado arte textil y no deberían reemplazarse por unas copias de tela industrial que, ni en el diseño, el bordado, en el corte, ni en los colores se compara con las prendas originales, los bordados son muy diferentes y de una calidad que solo en llallagua se puede encontrar. Cabe también señalar que los bordadores en las grandes ciudades, los trajes y vestimenta de los Tinkus son exportados por ellos mismos a países donde se baila el Tinku como una imitación, estos trajes y vestimentas oscilan tres veces más su precio por lo que los bordadores por necesidad y por incrementar sus ingresos de la economía prefieren confeccionar la vestimenta y traje de Tinku a países como Perú y Chile, es así de esta manera que estos países pueden acceder a nuestros trajes y vestuario potosino estilizando y haciendo una mala copia de los bordados. La vestimenta del Tinku en Potosí tiene un significado, caso contrario que estos países vecinos desconocen.

## **15.- Conjuntos y fraternidades más representativos del Tinku en Bolivia.**

### **15.1.- Conjunto Artístico "Tinkus Tolkas" - Oruro y La Paz.**

Los Tolkas son los primeros de la especialidad del Tinku que incursionaron en el Carnaval de Oruro, nacen el 22 de agosto de 1981, este conjunto trata de mantener la vestimenta original para que no existan distorsiones. En los convites los danzarines de este conjunto usan pantalón negro, camisa blanca, chalecos negros, sombrero hecho de cuero de oveja y camisa, además de zapatos negros. Sin embargo, lo que distingue a este conjunto de los demás, es el uso de la chalina macheña, que es usada en el primer y

ultimo convite además del sombrero. La mayoría de los bloques hacen confeccionar sus trajes en Llallagua, Norte de Potosí, estrenando todos los años el atuendo a diferencia de otros conjuntos que fletan la ropa.

Los danzarines que bailan por muchos años en los Tolkas, aseguran que los traje del carnaval en sí, no es diferente al de los otros conjuntos, porque el tinku es una tradición hecha danza y es una representación artística del ritual, "entonces no hay mucha variación en los trajes, tal vez en los colores que son más vivos de los otros conjuntos", explicó. En este conjunto, antes se usaban botas como las de los mineros, con metal en la punta y en la suela, lo que provocaba temor en los espectadores, por lo impetuoso del baile. El pantalón para el carnaval está hecho con bayeta de la tierra, con colores tradicionales oscuros, incluso existe un bloque de mamalas que siguen usando los trajes negros, que caracterizan a los que llegan de Norte de Potosí, mientras que los tinkus de las zonas de valles llevan una indumentaria más colorida.

El primer año, el conjunto ingresó al son de instrumentos nativos, pero con el tiempo se impuso la banda tradicional. Sin embargo, se reconoce que la juventud presente en el conjunto es la que ha insertado también los colores más llamativos, pero se les da a conocer que en el diseño del traje no puede haber distorsiones como las aberturas al costado en el vestido de las mujeres, por lo que tratan de mantener siempre el traje originario. Tampoco se permite que se golpee la montera, ya que es lo más importante para el Tinku, porque que sirve de protección en la lucha.

### **15.2.- Taller Cultural "Tinkus Wistus" - La Paz.**

El Taller Cultural Fraternidad "Tinkus Wistus", fue fundado el 20 de septiembre de 1992, gracias a la iniciativa e inquietud de un grupo de jóvenes universitarios que rescatan uno de los bailes más tradicionales del acervo nacional y de la cultura andina. De entre la interminable gama de danzas autóctonas el Tinku fue escogido por esta agrupación como expresión folklórica a la que agregó el concepto de wistu o torcido, haciendo alusión a los distintos movimientos, característicos de esta danza.

Los tinkus Wistus inician sus actividades en la Entrada Folklórica Universitaria de 1993, con el objetivo de rescatar los valores culturales andinos y a la vez incentivar a la juventud boliviana para que conozca y respete su propia cultura.

### **15.3.- Fraternidad "Tinkus Puros y Naturales" - La Paz.**

La fraternidad Tinkus Puros y Naturales fue fundado un 25 de mayo de 1997, donde se organiza e invita a participar de la futura danza que representa a la facultad de Ciencias Puras y Naturales de la UMSA, en todo ese proceso no se sabía cuál sería la danza que se debía presentar, ya que entre las favoritas estaba la danza de la diablada, la morenada y el Tinku, los organizadores por lo que se llamó a un concurso denominado escoge tu danza, teniendo como resultado el Tinku, que sería la danza que representaría a la facultad.

Existía otro problema que afrontaron los organizadores, cuál sería el nombre que adoptaría esta nueva fraternidad, eran ya bastantes comunes y demás poco llamativos varios nombres propuestos, por lo que se hizo una emulación al nacimiento del nombre donde destacó Si de Bolívar Bolivia, de Ciencias Puras y Naturales los Tinkus Puros, quedando así establecido con la conformidad de todos los asistentes este nuevo y único nombre. Entre sus fundadores se encuentra: Lic. Eljin Torrez Choque, Lic. Carmen Huanca, Lic. José María Tapia, Lic. Lidia Lima entre varios.

### **15.4.- Fraternidad "Tinkus San Simón" – Cochabamba.**

Estudiantes de todas las facultades, empezaron a ensayar en los predios de la Universidad Mayor de San Simón. En la cancha posterior del comedor, poco a poco resultó una costumbre acompañada de pasión. Nacen los Tinkus San Simón un primero de agosto de 1998 donde se hizo la primera entrada universitaria (UMSS) y con ella nuestro debut como Tinkus Chaskas Comedor que era el nombre inicial. La Fraternidad solo participaba en la Entrada Universitaria sin concursar, por ser catalogada una Fraternidad de Prestigio y que no podía competir sobre otras Carreras.

El año 2002 se consiguió habilitar una categoría, donde todas las fraternidades que no representan a las carreras de la universidad, podían concursar bajo el título de INVITADOS, donde nuevamente los TINKUS SAN SIMON salen ganadores (1er Lugar). Demostrando así la Madurez que fue adquiriendo en las diferentes presentaciones a nivel departamental y nacional. Tinkus San Simón ha asistido en representación de la Universidad MAYOR DE SAN SIMÓN a diferentes eventos (departamentales y nacionales). En el paso del tiempo se ha obteniendo el primer lugar los años 2003, 2004 y el 2005 también el primer lugar (3 años consecutivos). Hoy en día, gracias al esfuerzo de los miembros de la Fraternidad a la cabeza e ideología del fundador, la Fraternidad Folklórica y Cultural TINKUS SAN SIMON, es un digno representante de la UMSS de Cochabamba y orgullo Nacional.

La Fraternidad Folklórica y Cultural Tinkus San Simón ha participado en el carnaval de Oruro con las mejores fraternidades de Bolivia por invitación de los Tinkus Tolkas - Oruro junto a los Tinkus Wistus - La Paz. Los años 2005-2006 la Fraternidad logra entrar en el carnaval de manera independiente como novenantes. Realizando un acuerdo con los Tinkus Novenantes de Oruro los Tinkus Llajuas y juntos hicieron nacer "TINKUS BOLIVIA" para participar en el Carnaval de Oruro. El año 2007 lograron conseguir la personería jurídica (026/07) existiendo una doble motivación adquirida por los fraternos con un rol más participativo. La Fortaleza de la Fraternidad se debió a la continuidad del trabajo e ideología forjada como el acero.

## **CAPITULO V.**

### **DISPOSICIONES JURIDICAS VIGENTES A NIVEL INTERNACIONAL Y NACIONAL SOBRE EL PATRIMONIO FOLKLORICO Y CULTURAL.**

#### **1.- Generalidades.**

En 1967, una modificación al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas estableció un mecanismo para la protección internacional de obras no publicadas y anónimas. Según los artífices de esta modificación, reflejada en el Artículo 15.4 del Convenio, su fin es proporcionar protección internacional a las expresiones del folklore o expresiones culturales tradicionales.

En 1976 se adoptó la Ley Tipo de Túnez sobre Derecho de Autor para Países en Desarrollo, que incluye protección sui generis para las expresiones del folklore.

En 1982 un grupo de expertos convocados por la OMPI y la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) elaboró un modelo sui generis para la protección basada en la propiedad intelectual de las expresiones culturales tradicionales, las Disposiciones Tipo OMPI-UNESCO de 1.982.

En 1984 la OMPI y la UNESCO convocaron conjuntamente a un grupo de expertos sobre la protección internacional de las expresiones del folklore a través de la propiedad intelectual. Este grupo contó con un proyecto de tratado basado en las Disposiciones Tipo de 1982. Con todo, una mayoría de los participantes consideraba prematuro establecer un tratado internacional en aquel momento.

En diciembre de 1996, los estados miembros de la OMPI aprobaron el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), que otorga protección también a los intérpretes o ejecutantes de expresiones del folklore.

En abril de 1997, se celebró en Phuket, Tailandia, el “Foro Mundial UNESCO OMPI sobre la Protección del Folklore”.

Durante 1998 y 1999, la OMPI llevó a cabo misiones exploratorias en 28 países con el fin de determinar las necesidades y expectativas de los titulares de conocimientos tradicionales con relación a la propiedad intelectual. A efectos de las misiones, en los “conocimientos tradicionales” se incluían las expresiones culturales tradicionales como subgrupo. Entre las más de 3.000 personas consultadas durante estas misiones se encontraban representantes de comunidades indígenas y locales, representantes de organizaciones no gubernamentales, representantes de gobiernos, académicos, investigadores y representantes del sector privado. Los resultados de las misiones fueron publicados por la OMPI en un informe titulado “Necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual de los titulares de los conocimientos tradicionales: Informe de la OMPI relativo a las misiones exploratorias (1998-1999)”.

En 1999, la OMPI organizó una serie de consultas regionales sobre la protección de las expresiones del folklore en países africanos (marzo de 1999), en países de la región de Asia y el Pacífico (abril de 1999), en los países árabes (mayo de 1999) y en América Latina y el Caribe (junio de 1999). En todas las consultas se aprobaron resoluciones o recomendaciones, como la recomendación de que la OMPI y la UNESCO aumentaran e intensificaran su labor en el campo de la protección del folklore. De manera unánime, en las recomendaciones se estableció que la futura labor en esta esfera debería contemplar la creación de un régimen internacional efectivo para la protección de las expresiones del folklore.

A finales de 2000, se creó el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folklore (el Comité). El Comité ha realizado importantes progresos con relación a las conexiones políticas y prácticas entre el sistema de la propiedad intelectual y las preocupaciones de los profesionales y los custodios de las culturas tradicionales. Bajo la tutela del comité, la secretaría de la OMPI ha publicado un cuestionario pormenorizado sobre la experiencia de los países, y ha

emprendido una serie de estudios analíticos exhaustivos basados en las respuestas al cuestionario y otras consultas e investigaciones. Estos estudios han servido de base para el debate político internacional y han contribuido al desarrollo de herramientas aplicadas. A partir de esta variada experiencia, el comité se ha orientado hacia el logro de un entendimiento internacional con relación a los principios y objetivos compartidos que deben guiar la protección de las expresiones culturales tradicionales.

La protección jurídica de las expresiones culturales tradicionales debe abordarse en un contexto político amplio, y no como un fin en sí misma. Esto supone reflexionar acerca de cuestiones más generales como: la preservación y salvaguardia del patrimonio cultural; el fomento de la diversidad cultural; el respeto a los derechos culturales; el fomento del desarrollo artístico y el intercambio cultural; las necesidades e intereses de las comunidades indígenas y tradicionales; y el fomento de la creatividad y la innovación basadas en la tradición como ingredientes del desarrollo económico sostenible.

Las comunidades indígenas y locales han apelado a diversas formas de protección, entre ellas: la protección de las producciones literarias y artísticas tradicionales frente a la reproducción, adaptación, distribución, ejecución o interpretación y otros actos similares no autorizados, así como para evitar los usos insultantes, despectivos u ofensivos cultural o espiritualmente; la protección de la artesanía, especialmente del “estilo”; evitar reivindicaciones falsas y engañosas de autenticidad u origen, o el no reconocimiento de la fuente; y la protección preventiva de signos y símbolos tradicionales.

Con relación a estos tipos de ejemplos, durante las misiones exploratorias y consultas llevadas a cabo por la OMPI desde 1998 se determinó que existen tres enfoques entre las comunidades indígenas y locales: protección de la propiedad intelectual para favorecer el desarrollo económico: algunas comunidades desean obtener y ejercer derechos de propiedad intelectual sobre sus creaciones e innovaciones basadas en la tradición de forma que puedan explotar comercialmente sus creaciones e innovaciones como contribución a su desarrollo económico. Protección de la propiedad intelectual para evitar usos no deseados por parte de otros: las comunidades pueden desear obtener protección de

la propiedad intelectual con el fin de ejercer activamente derechos de propiedad intelectual y evitar el uso y la comercialización de su patrimonio cultural y de sus expresiones culturales tradicionales por parte de otros, sin olvidar los usos culturalmente ofensivos o despectivos.

Estos dos enfoques suponen una “protección positiva”, es decir, obtener y afirmar los derechos sobre el material protegido. Portanto, la protección positiva puede servir de fundamento jurídico para cualquier arreglo comercial o de otro tipo que decidan establecer los titulares de las expresiones culturales tradicionales con otros partícipes, e impedir que terceros utilicen las expresiones culturales tradicionales de un modo no autorizado o inadecuado. Por el contrario, las estrategias preventivas tienen como fin evitar que otros obtengan o mantengan derechos de propiedad intelectual enfrentados. Pueden utilizarse conjuntamente diversas estrategias positivas y preventivas, dependiendo de lo que quieran conseguir los titulares o custodios de las expresiones culturales tradicionales. Un secreto de la comunidad o expresiones culturales tradicionales sagradas pueden protegerse preventivamente, en tanto que la artesanía puede protegerse positivamente como parte de la actividad comercial de una comunidad frente a imitaciones o falsificaciones.

## **2.- DECLARACION DE LOS DERECHOS HUMANOS.**

Considerando que la libertad, la justicia y la paz en el mundo tienen por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana, donde el desconocimiento y el menosprecio de los derechos humanos han originado actos de barbarie, ultrajantes para la conciencia de la humanidad, y que se ha proclamado, como la aspiración más elevada del hombre, el advenimiento de un mundo en que los seres humanos, liberados del temor y de la miseria, disfruten de la libertad de palabra y de la libertad de creencias. Es esencial que los derechos sean protegidos por un régimen de derecho, a fin de que el hombre no se vea compelido esencial promover el desarrollo de relaciones amistosas entre las

naciones, que a su vez los pueblos de la Naciones Unidas han reafirmado en la carta su fe en los derechos fundamentales del hombre, en la dignidad y el valor de la persona humana y en la igualdad de los derechos de los hombres y mujeres, y se han declarado resueltos a promover el progreso social y a elevar el nivel de vida de un concepto más amplio de la libertad. Un 10 de diciembre de 1948, la asamblea general de las naciones unidas aprobó y proclamo la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Dentro los artículos que atañen la presente investigación y que apoyan el derecho a la promoción y protección de nuestras danzas folklóricas y nuestra cultura tenemos:

#### **Artículo 22.**

Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, **la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.**

#### **Artículo 27.**

**1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad,** a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

**2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.** (1).

---

1.- ASAMBLEA GENERAL DE LAS NACIONES UNIDAS, Declaración Universal de los Derechos Humanos. 1948

### **3.- CONVENIO ANDRES BELLO.**

El convenio Andrés Bello, nace con la declaración del puerto de España. A sugerencia de Colombia, que propuso a los ministros de educación de Bolivia, Chile, Ecuador y Venezuela, esta propuesta se la realizó cuando se efectuaba la sexta reunión ordinaria del entonces Consejo Interamericano de Cultura de la OEA. El actual Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura UNESCO, a objeto de discutir la conveniencia de aunar esfuerzos para emprender un proceso armónico de integración regional en las áreas de educación, la ciencia y la cultura.

La propuesta de Colombia fue planteada en el mes de Julio de 1969. El 31 de Enero de 1970, después de 6 meses, los ministros de educación de Bolivia, Perú, Chile, Colombia y Venezuela se reunieron en Bogotá – Colombia, para suscribir el Convenio Andrés Bello de integración educativa. El convenio Andrés Bello, tiene su sede en Bogotá – Colombia, donde funciona su Secretaria Permanente. La denominación de Andrés Bello es en honor y reconocimiento de la Alta personalidad de este insigne hombre venezolano.

Dentro los objetivos principales del Convenio, tiene los siguientes:

- **Fomentar el conocimiento de la cultura y la fraternidad** entre los países de la región andina.
- **Preservar de identidad cultural de nuestro pueblo** en el marco del patrimonio común latinoamericano.
- Intensificar la mutua comunicación de los bienes de la cultura.
- Realizar los esfuerzos conjuntos a través de la educación, la ciencia y la cultura, a favor del desarrollo integral de las naciones.
- Aplicar la ciencia y la tecnología a la elevación del nivel de vida de los pueblos de la región.

Dentro de las acciones están las de fomentar el conocimiento, mutuo y circulación de personas, bienes culturales y específicamente: eximir de la formalidad de la visa y

gravámenes para el ingreso en cualquier país del área, así como exonerar de impuestos y gravámenes a objeto de bienes destinados a exposiciones, como así también propiciar y validar títulos. Según lo detallado en el artículo 43 del convenio Andrés Bello, manifiesta que los países dispuestos a compartir y ampliar sus esfuerzos para alcanzar mejores y más propicios niveles educativos y culturales, bajo una acción mancomunada que da el hombre de las sociedades mayor de en una vida digna y libre de un acendrado espíritu de justicia social, pueden accionarse a este convenio.

Ya el año 1980 el 31 de Enero en la ciudad de Caracas, el gobierno de Panamá, fue admitido por los gobiernos de Bolivia, Chile, Colombia, Perú y Venezuela, en igualdad de condiciones. En la actualidad dependen del convenio los siguientes organismos: La escuela empresarial andina con sede en Lima Perú, El instituto andino de Artes Populares con sede en Quito Ecuador y el Instituto Internacional de Integración, con sede en la ciudad de La Paz Bolivia.

**ARTÍCULO 2o.** La finalidad de la Organización es la integración educativa, científica, tecnológica y **cultural de los Estados miembros**, para lo cual se comprometen a concertar sus esfuerzos en el ámbito internacional con el fin de:

- a. Estimular el conocimiento recíproco y la fraternidad entre ellos.
- b. **Contribuir al logro de un adecuado equilibrio en el proceso de desarrollo educativo, científico, tecnológico y cultural.**
- c. Realizar esfuerzos conjuntos en favor de la educación, la ciencia, la tecnología y la **cultura** para lograr el desarrollo integral de sus naciones; y
- d. Aplicar la ciencia y la tecnología a la elevación del nivel de vida de sus pueblos.

**ARTÍCULO 3o.** Para alcanzar los propósitos mencionados, la Organización impulsará, entre otras, las siguientes acciones:

- d. **Formular y presentar proyectos de acuerdos sobre protección y defensa del patrimonio cultural, teniendo en cuenta las convenciones internacionales sobre la materia.** (2).

---

2.- CONVENIO ANDRÉS BELLO, Suscrito el 31 de Enero de 1970, sustituido por un nuevo convenio suscrito en 1990, vigente a la fecha. Tratado De La Organización Del Convenio Andrés Bello De Integración Educativa, Científica, Tecnológica Y Cultural, RESOLUCION No. 05/90.

## **4.- OMPI.**

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) es un organismo especializado del sistema de organizaciones de las Naciones Unidas. Su objetivo es desarrollar un sistema de propiedad intelectual (P.I.) internacional, que sea equilibrado y accesible y recompense la creatividad, estimule la innovación y contribuya al desarrollo económico, salvaguardando a la vez el interés público.

Se estableció en 1967 en virtud el Convenio de la OMPI, con el mandato de los estados miembros de fomentar la protección de la propiedad intelectual en todo el mundo mediante la cooperación de los estados y la colaboración con otras organizaciones internacionales. Su Sede se encuentra en Ginebra (Suiza). La orientación estratégica, el presupuesto y las actividades de la OMPI son determinados por los estados miembros que consisten en 184 miembros, que se reúnen en asambleas, comités y otros órganos decisorios. Bolivia se encuentra dentro estos 184 miembros, participando de las reuniones de asamblea según convocatoria.

Como parte de su programa más general en materia de expresiones culturales tradicionales, la OMPI organiza también talleres y seminarios, así como misiones exploratorias y de expertos; además encarga estudios de casos y lleva a cabo actividades de asesoramiento jurídico y redacción de textos legislativos, así como de sensibilización y formación. Estas son algunas de las normativas jurídicas a nivel internacional que protejan la propiedad intelectual.

- Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales.
- Convenio de Berna.
- Convenio de Bruselas.
- Arreglo de Madrid (Indicaciones de procedencia).
- Tratao de Nairobi.

- Convenio de París.
- Tratado sobre el Derecho de Patentes (PLT).
- Convenio Fonogramas.
- Convención de Roma.
- Tratado de Singapur sobre el Derecho de Marcas.
- Tratado sobre el Derecho de Marcas (TLT).
- Tratado de Washington.
- WCT. <sup>(3)</sup>.

## **5.- UNESCO - ONU.**

La UNESCO es la entidad responsable de la protección jurídica internacional del patrimonio cultural. Esto lo hace a través de la administración de diversas convenciones que protegen los bienes culturales en conflictos armados, impiden la importación y exportación ilícitas, y protegen el patrimonio subacuático. También realiza esta labor a través de diversas recomendaciones para la protección del patrimonio cultural (once en total) y de la administración del Comité Intergubernamental para fomentar el retorno de los bienes culturales a sus países de origen o su restitución en caso de apropiación y organiza talleres de capacitación sobre la aplicación de las convenciones mencionadas. A través del Comité, difunde noticias sobre objetos robados y envía misiones de expertos para consultar a las autoridades nacionales sobre la protección del patrimonio cultural. Asimismo, publica documentación, textos de referencia, colecciones de documentos básicos, ejemplos de legislación nacional sobre el patrimonio cultural o informes nacionales así como numerosas otras publicaciones relacionadas con la protección del patrimonio cultural.

La Unesco ha emprendido varias iniciativas a nivel internacional, regional y nacional en relación con la identificación, conservación, preservación y difusión de las expresiones del folklore (o, como se las denomina en el marco de las actividades de la UNESCO, “patrimonio cultural intangible” y/o “cultura y folklore tradicionales”). La Unesco ha <sup>3.-</sup>

ORGANIZACION MUNDIAL DE PROPIEDAD INTELECTUAL (OMPI), Principios Básicos del Derecho de Autor y los Derechos Conexos, 1967.

adoptado y establecido desde hace años varios instrumentos, recomendaciones y programas tales como:

- La Declaración sobre los Principios de la Cooperación Cultural Internacional, de 1996, que, en su Artículo 1, dice lo siguiente: “1. **Toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos.** 2. Todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura. 3. En su rica variedad y diversidad y en sus influencias recíprocas que ejercen mutuamente, todas las culturas forman parte del patrimonio común que pertenece a toda la humanidad”;
- La Convención de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural (“Convención sobre el Patrimonio Mundial”) fue adoptada por la Conferencia General de la UNESCO en 1972. La Convención define el tipo de lugares naturales o culturales que pueden ser considerados para su inscripción en la Lista del Patrimonio Mundial, y establece los deberes de los Estados parte de identificación de los lugares eventuales y su papel en la protección y preservación de los mismos. Al firmar la convención, cada parte se compromete a conservar no solamente los lugares del patrimonio mundial situados en su territorio, sino también a proteger su patrimonio nacional. En la convención se explica también en qué forma se ha de utilizar y administrar el Fondo del Patrimonio Mundial y en qué condiciones se podrá otorgar una asistencia financiera internacional;
- La labor de la UNESCO en materia de protección del folklore tuvo por resultado, en 1989, la recomendación sobre la protección y salvaguardia de la cultura y el folklore tradicionales. Esta recomendación fomenta la colaboración internacional y considera las medidas que se han de emprender con miras a identificar, conservar, preservar, difundir y proteger la cultura y el folklore tradicionales. En 1999, se celebró una Conferencia Internacional con miras a evaluar la aplicación de la recomendación.
- El Programa de Tesoros Humanos Vivos se inició en 1996 con el propósito de promover la transmisión de los conocimientos y destrezas tradicionales por

los artistas y artesanos antes de que éstos se pierdan por caer en desuso o por falta de reconocimiento. En las directrices se definen los “Tesoros Humanos Vivientes” como “las personas que encarnan, en grado máximo, las destrezas y técnicas necesarias para la manifestación de ciertos aspectos de la vida cultural de un pueblo y la perdurabilidad de su patrimonio cultural material”.

- En 1998 se creó un Programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad para honrar los ejemplos más destacados de espacios culturales (definidos como lugares donde se concentran las actividades culturales tradicionales y populares o como el momento generalmente elegido para cierto acontecimiento que ocurre con regularidad) o formas de expresión tradicional y popular, tales como los idiomas, la literatura oral, la música, el baile, los juegos, la mitología, los rituales, los trajes típicos, la artesanía, la arquitectura y demás artes así como formas tradicionales de comunicación y de información. Además, se procura incitar a los gobiernos, las ONG y las comunidades locales a que sean los primeros en identificar, preservar y llamar la atención sobre su patrimonio oral e intangible.

Más recientemente, en la 31ª Sesión de la Conferencia General de la UNESCO, se adoptó una resolución por la que se creará un nuevo instrumento normativo para la protección de la cultura y el folklore tradicionales. En la resolución se invitaba al Director General a que presentara a la Conferencia General, en su 32ª Sesión prevista para fines de 2003, un informe sobre el eventual alcance de dicho instrumento, junto con un proyecto preliminar de convenio internacional.

## **6.- LEY TIPO DE TUNEZ SOBRE DERECHO DE AUTOR 1976.**

El comité intergubernamental de Derecho de Autor y el Comité Ejecutivo de la Unión de Berna en fecha 23 de febrero al 2 de marzo de 1976, se reunió en el país de Túnez, donde deliberando se aprobó la ley tipo tunes sobre el derecho de autor para los países

en desarrollo característica que los países americanos, esta ley va acompañada de comentarios redactado por la secretaria de la Unesco y la Oficina Internacional de las OMPI. Dentro de las característica de la ley tipo se puede señalar que las disposiciones son compatibles a la vez con el Acta de Paris de 1971 del Convenio de Berna y con el texto revisado de 1971 de la Convención Universal sobre el Derecho de Autor, así también estas disposiciones tiene en cuenta las tradiciones jurídicas anglosajonas o latina de los países a los que se destina.

Dentro la ley tipo se precisa que para gozar de la protección las obras deberán ser originales, este carácter de originalidad de una obra es una cuestión de hecho. Se debe tomar en cuenta que la originalidad no debe confundirse con la novedad. Desarrollando la ley tipo Túnez, debo afianzar y señalar aquellos artículos que permitirán el desarrollo y fundamentaran el proyecto de Ley y Tratado Internacional que propongo, finalizada mi investigación. En el Artículo primero de la ley tipo Túnez, señala que las obras protegidas según el numeral tercero: “La protección de las obras pertenecientes al folklore nacional está reglamentada por el artículo sexto. También señala las obras derivas aquellas obras inspiradas en el folklore nacional.

El artículo 6 de la presente ley tipo, sobre las obras del folklore nacional señala “en lo que respecta a las obras del folklore nacional, los derechos mencionados en los artículos 5 y 5, párrafo 1) serán ejercidos por la autoridad competente definida en el artículo 18. El párrafo primero no será aplicable cuando las obras de folklore nacional serán utilizadas por una entidad de derecho público con fines no lucrativos. Las obras del folklore nacional serán protegidas por todos los medios con arreglo a lo que dispone el párrafo sin limitación de tiempo. Los ejemplares de las obras de folklore nacional, así como los ejemplares de las traducciones, adaptaciones, arreglo y otras transformaciones de dichas obras, fabricadas en el extranjero sin permiso de la autoridad competente, no podrán ser ni importados ni distribuidos.

El artículo 11 señala que los derechos que señala esta ley pertenecerían con carácter originario, al autor o a los autores que hayan creado la obra. Los autores de una obra en

colaboración serán cotitulares de esos derechos. Se considerara autor de una obra, salvo prueba contraria, aquel bajo cuyo nombre se haya divulgado la obra. En la aplicación de la ley su campo señala que las obras de los nacionales del país o a las obras de las personas que residen habitualmente en el país y a las obras publicadas por primera vez en el país, cualquiera que sea su nacionalidad o la residencia de sus autores.

La presenta ley se aplicara además a todas las obras protegidas en virtud de conservaciones en que sea parte el país, así como a las obras del folklore nacional. Se habla de un pago según el dominio público de pago, detallando que del ingreso total que produzca la explotación de las obras del dominio público o sus versiones, incluyendo las obras del folklore nacional, el usuario pagara a la autoridad competente un porcentaje la cantidad que se recaude se aplicara a las siguientes finalidades: para proteger y difundir el folklore nacional. Se entenderá por folklore el conjunto de las obras literarias, artísticas y científicas creadas en el territorio nacional por autores que se presuman nacionales de estos países o de sus comunidades étnicas y se transmitan de generación en generación constituyendo uno de los elementos fundamentales del patrimonio cultural tradicional.

Estas disposiciones tienen por objeto impedir toda explotación abusiva y permitir una protección adecuada del patrimonio cultural denominado folklore, que constituye no solo una riqueza económica potencial sino también un patrimonio cultural íntimamente ligado a la personalidad propia de cada pueblo. En este doble concepto, las obras del folklore merecen protección y los derechos patrimoniales y morales sobre esas obras serán ejercitados, sin limitación de tiempo, por la autoridad nacional competente habilitada para representar al pueblo del que han surgido esas obras. La autoridad competente es la organización encargada de la gestión de los derechos de autor en el país. Todo usuario de una obra del folklore deberá obtener la autorización de la autoridad competente. se debe utilizar el folklore pero no para fines lucrativos. (4)

---

4.- LEY TIPO DE TUNEZ SOBRE DERECHO DE AUTOR 1.976. OMPI-UNESCO.

## **7.- DISPOSICIONES TIPO PARA LEYES NACIONALES SOBRE LA PROTECCION DE LAS EXPRESIONES DEL FORUM MUNDIAL OMPI-UNESCO 1982.**

Las Disposiciones Tipo fueron aprobadas en 1982 por un Comité de Expertos Gubernamentales sobre Aspectos de la Propiedad Intelectual de la Protección de Expresiones del Folklore, nombrado por los Directores Generales de la OMPI y la UNESCO.

Durante la elaboración de las Disposiciones Tipo, un grupo de trabajo creado por la OMPI y la UNESCO acordó que: era conveniente proporcionar una protección jurídica apropiada del folklore; esa protección jurídica podía ser fomentada en el plano nacional mediante disposiciones tipo que pasarían a formar parte de la ley; esas disposiciones tipo deberían ser lo suficientemente precisas para que pudieran aplicarse tanto en países donde no existe ninguna legislación al respecto, como en países cuya legislación en vigor se podía seguir desarrollando; las disposiciones tipo mencionadas también deberían prever la protección mediante el derecho de autor y los derechos conexos en los casos en los que pudiese aplicarse ese tipo de protección; y las disposiciones tipo para las legislaciones nacionales deberían allanar el terreno para la protección de las creaciones del folklore en los planos subregional, regional e internacional.

Las Disposiciones Tipo fueron elaboradas a la vista de la preocupación suscitada por el hecho de que las expresiones del folklore, que representan una parte importante del patrimonio cultural vivo de las naciones, sean susceptibles de experimentar varias formas de explotación ilícita y otras acciones lesivas. En particular, tal como se afirma en el preámbulo a las Disposiciones Tipo, el Comité de Expertos consideró que la divulgación del folklore podría conducir a la explotación indebida del patrimonio cultural de una nación, que todo abuso de naturaleza comercial o de otra índole o toda distorsión de las expresiones del folklore eran perjudiciales para los intereses culturales y económicos de esa nación, que las expresiones del folklore constituían

manifestaciones de creatividad intelectual que merecían ser protegidas de manera similar a la protección que se otorga a las producciones intelectuales, y que la protección del folklore se habían convertido en un medio indispensable de fomento de su propio desarrollo, conservación y divulgación.

Con respecto a la aplicación de las Disposiciones Tipo, varios países las han utilizado como base de legislaciones nacionales para la protección del folklore. Muchos de esos países han promulgado disposiciones para la protección del folklore en el marco de sus legislaciones sobre el derecho de autor.

No obstante, al parecer las Disposiciones Tipo no han tenido una gran influencia en los marcos legislativos de los estados miembros de la OMPI. Se han alegado varias razones para explicar este hecho, entre las que se cuenta el ámbito de protección de las expresiones del folklore en las Disposiciones Tipo. A este respecto, por ejemplo, se propuso que las Disposiciones Tipo abarcasen también formas de “conocimientos tradicionales” relacionadas con la medicina tradicional y las prácticas médicas, los conocimientos agrícolas tradicionales y los conocimientos relacionados con la diversidad biológica. Otra razón citada es la naturaleza y el alcance de los derechos concedidos en relación con las expresiones del folklore en las Disposiciones Tipo. Se insinuó, por ejemplo, que las Disposiciones Tipo tienen una utilidad limitada porque no prevén derechos de titularidad exclusiva en relación con el folklore. Además, también se ha citado como razón que explicaría por qué relativamente pocos países han aplicado o seguido las Disposiciones Tipo, el hecho ya señalado de que las Disposiciones Tipo estén desfasadas, habida cuenta de los cambios tecnológicos, jurídicos, sociales, culturales y comerciales que se han producido desde 1982.

## **8.- CONVENIO DE BERNA PARA LA PROTECCION DE LAS OBRAS LITERARIAS Y ARTISTICAS. 1967.**

La Conferencia Diplomática de Estocolmo de revisión del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (el “Convenio de Berna”), celebrada

en 1967, constituyó un primer intento por proteger el folklore mediante el derecho de autor en el plano internacional. Como resultado, el Artículo 15.4) de las Actas de Estocolmo (1967) y París (1971) del Convenio de Berna contienen la siguiente disposición:

“4)a) Para las obras no publicadas de las que resulte desconocida la identidad del autor pero por las que se pueda suponer que él es nacional de un país de la Unión queda reservada a la legislación de ese país la facultad de designar la autoridad competente para representar a ese autor y defender y hacer valer los derechos del mismo en los países de la Unión.”

“b) Los países de la Unión que, en virtud de lo establecido anteriormente, procedan a esa designación, lo notificarán al Director General (de la OMPI), mediante una declaración escrita en la que se indicará toda la información relativa a la autoridad designada. El Director General comunicará inmediatamente esta declaración a todos los demás países de la Unión.”

Este Artículo del Convenio de Berna, de conformidad con las intenciones de la conferencia de revisión, implica la posibilidad de conceder protección a las expresiones del folklore. Su inclusión en el Convenio de Berna responde a las demandas de protección internacional específica para las expresiones del folklore formuladas en aquel momento.

## **9.- TRATADO DE LA OMPI SOBRE INTERPRETACION O EJECUCION Y FONOGRAMA (WPPT). 1996.**

Los cuentos populares, poesías, canciones, música instrumental, bailes, obras de teatro y expresiones similares del folklore siguen vivos gracias a las interpretaciones o ejecuciones regulares. Así pues, si se amplía la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes a los intérpretes o ejecutantes de dichas expresiones del folklore, tal como

sucede en numerosos países también gozarán de protección las interpretaciones o ejecuciones de dichas expresiones del folklore.

No obstante, existe un ligero problema en relación con la noción de “artistas intérpretes o ejecutantes” (y la noción de “interpretaciones o ejecuciones” derivada indirectamente de la noción de “artistas intérpretes o ejecutantes”), tal como figura en la Convención Internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (la “Convención de Roma”) (1961). En virtud del Artículo 3.a) de la Convención de Roma, se entiende por “artista intérprete o ejecutante”, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma *una obra literaria o artística*”. Al igual que las expresiones del folklore no se corresponden exactamente con el concepto de obras literarias y artísticas, la definición de “artistas intérpretes o ejecutantes” en la Convención de Roma no parece aplicarse a los intérpretes o ejecutantes que interpretan expresiones del folklore.

No obstante, el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), que fue aprobado en diciembre de 1996, establece que, a los fines del Tratado, la definición de “artista intérprete o ejecutante” incluirá al intérprete o ejecutante de una expresión del folklore. Al 22 de octubre de 2001, 26 estados habían ratificado el WPPT.

En la Conferencia Diplomática en la que se aprobaron, en diciembre de 1996 el WPPT, y el Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT), el Comité de Expertos de la OMPI sobre un posible protocolo al Convenio de Berna y el Comité de Expertos de la OMPI sobre un posible instrumento para la Protección de los Derechos de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes y los Productores de Fonogramas recomendaron que “se adoptasen disposiciones para la organización de un foro internacional, con el fin de examinar las cuestiones relativas a la preservación y protección de las expresiones del folklore, los aspectos de propiedad intelectual del folklore, y la armonización de los diferentes intereses regionales”.

## **10.- MEMORIA DEL FORUM MUNDIAL UNESCO OMPI SOBRE LA PROTECCION DEL FOLKLORE PHUKET, TAILANDIA 1997.**

De conformidad con la recomendación formulada durante la Conferencia Diplomática de 1996, se celebró en Phuket (Tailandia), en abril de 1997, el Foro Mundial UNESCO-OMPI sobre la Protección del Folklore. Durante la reunión se examinaron numerosas necesidades y cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual y el folklore. Se aprobó asimismo un “plan de acción” en el que se identificaban, entre otras, las siguientes cuestiones y necesidades: la necesidad de elaborar nuevas normas internacionales para la protección jurídica del folklore; y la importancia de alcanzar un equilibrio entre la comunidad titular del folklore y los usuarios de las expresiones del folklore. A fin de realizar progresos para satisfacer dichas necesidades y cuestiones, en el Plan de Acción se sugería, entre otras cosas, que “se celebrase a cabo consultas regionales denominadas como misiones exploratorias”.

Durante los años 1998 y 1999, la OMPI realizó misiones exploratorias a fin de determinar, en la medida de lo posible, las necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual de los titulares de conocimientos tradicionales. Entre los grupos de personas consultadas en el curso de estas misiones se encontraban comunidades locales e indígenas, organizaciones no gubernamentales, representantes gubernamentales, representantes del mundo académico, así como investigadores y representantes del sector privado.

Las misiones exploratorias se llevaron a cabo en 28 países, entre mayo de 1998 y noviembre de 1999. La OMPI publicó el resultado de estas misiones en un informe titulado “Necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual de los titulares de conocimientos tradicionales: Informe de la OMPI sobre las misiones exploratorias (1998-1999)”. A los fines de estas misiones, se incluyen expresiones del folklore como un subconjunto de los “conocimientos tradicionales”. Las “expresiones del folklore” incluyen la artesanía y otras expresiones culturales tangibles. La mayoría de la

información obtenida en dichas misiones se relacionaba directa o indirectamente con expresiones del folklore.

Por lo general, los titulares de conocimientos tradicionales y sus representantes consultados durante las misiones exploratorias designaron dos conjuntos principales de necesidades y preocupaciones: en primer lugar, algunos de estos titulares y representantes deseaban beneficiarse de la comercialización de sus expresiones culturales. Deseaban que se protegiesen sus expresiones culturales a fin de recibir compensación por su creatividad, y de excluir del mercado a competidores no indígenas o no tradicionales. Podría decirse que este grupo deseaba una “protección positiva” de sus expresiones culturales; en segundo lugar, algunos de estos titulares y representantes se inquietaban por el daño cultural, social y psicológico que podía ocasionar la utilización no autorizada de su arte. Deseaban controlar, e incluso impedir completamente, la utilización y divulgación de sus expresiones culturales. Para este grupo, la explotación comercial de sus expresiones culturales podría entrañar la pérdida de su significado original lo que, a su vez, ocasionaría perturbaciones e incluso la disolución de su cultura. Podría decirse que este grupo deseaba una “protección defensiva” de sus expresiones culturales.

Estos dos conjuntos principales de necesidades y preocupaciones se tradujeron en varias cuestiones relacionadas con la propiedad intelectual. El informe sobre las misiones exploratorias determinó las principales necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual que recogió la OMPI durante estas misiones. Algunas de estas necesidades y expectativas eran de carácter jurídico o conceptual; otras tenían un carácter más operativo y administrativo. Entre las necesidades y expectativas que se aplicaban específicamente a las expresiones del folklore o que fueron expresadas en relación con sistemas de conocimientos tradicionales en general, se incluyen:

- Una mayor comprensión y claridad sobre el objeto para el que se solicita protección.

- La identificación, clasificación, documentación y gestión de los derechos en relación con las expresiones del folklore.
- El estudio de las leyes y protocolos consuetudinarios relativos a la utilización, el desarrollo, la transmisión y la protección de las expresiones del folklore, y su relación con las normas de propiedad intelectual.
- A corto plazo, la evaluación de la aplicabilidad y la utilización de las normas actuales en materia de propiedad intelectual para la protección jurídica de las expresiones del folklore en estudios de casos prácticos y proyectos piloto.
- El suministro de programas de formación práctica y de material informativo, así como la organización de talleres destinados a funcionarios gubernamentales y titulares y custodios de expresiones del folklore.
- La evaluación de las opciones que existen para la adquisición, gestión y observancia colectivas de los derechos de propiedad intelectual en las expresiones del folklore por parte de la comunidad o asociación pertinente.
- El desarrollo y la revisión de leyes y sistemas específicos de propiedad intelectual para proteger las expresiones del folklore en el plano nacional utilizando, entre otras cosas, las Disposiciones Tipo como base.
- A largo plazo, la elaboración de marcos regionales e internacionales para la protección jurídica de las expresiones del folklore utilizando, entre otras cosas, las Disposiciones Tipo como base.
- La adaptación de las normas y prácticas de propiedad intelectual hasta el punto que lo permita, o no lo impida, la utilización peyorativa, ofensiva y engañosa de las expresiones culturales.
- La asistencia práctica a los titulares y custodios de expresiones del folklore a fin de que adquieran, administren y hagan valer sus derechos e intereses en sus expresiones del folklore.
- La valoración económica de las expresiones del folklore.

De conformidad con la propuesta incluida en el Plan de Acción aprobado en el Foro Mundial UNESCO-OMPI sobre la Protección del Folklore (1997), la OMPI y la

UNESCO organizaron en 1999 cuatro consultas regionales sobre la protección de expresiones de folklore. En cada una de las consultas regionales se aprobaron resoluciones o recomendaciones que determinaban necesidades y cuestiones en materia de propiedad intelectual, así como propuestas para la labor futura, en relación con las expresiones del folklore. Dichas resoluciones, recomendaciones y propuestas se enviaron a los Estados, así como a la OMPI y la UNESCO. Las principales necesidades, cuestiones y propuestas en materia de propiedad intelectual que figuran en las resoluciones y recomendaciones son las siguientes:

A los Estados:

- La protección de las expresiones del folklore en el plano nacional.
- El establecimiento de estructuras nacionales destinadas a garantizar la reglamentación, coordinación y protección de las expresiones culturales.
- La participación de las comunidades pertinentes, la sociedad civil, expertos, miembros del cuerpo académico y otros grupos interesados.
- El apoyo a comunidades responsables de la creación, el mantenimiento, la custodia y el desarrollo de expresiones del folklore.
- La evaluación y utilización de medidas destinadas a proteger el folklore en la legislación nacional existente, y su adaptación o modificación en caso necesario.
- La adaptación de la legislación existente y la aprobación de legislación específica que incorpore las Disposiciones Tipo actualizadas a fin de tomar en consideración los cambios tecnológicos, jurídicos, sociales, culturales y comerciales que se han producido desde 1982.
- El establecimiento de un marco regional para preservar, proteger y conservar las expresiones del folklore.
- El establecimiento de un mecanismo jurídico para proteger las expresiones del folklore en el plano internacional.
- La creación de centros nacionales y regionales para recoger, clasificar, conservar, documentar y divulgar expresiones del folklore.

- La elaboración de una “lista abierta” de expresiones del folklore cuya protección se considera necesaria.

A la OMPI y la UNESCO:

- Prestar asistencia jurídica y técnica, formación especializada, equipo y otros recursos financieros.
- Prestar asistencia técnico-jurídica y financiera para los proyectos nacionales destinados a identificar, documentar, clasificar, preservar y divulgar expresiones del folklore.
- Cooperar y apoyar las iniciativas nacionales de sensibilización.
- Realizar estudios y proyectos para el estudio en profundidad de las cuestiones pertinentes, incluidos proyectos piloto para la gestión de las expresiones del folklore.
- Aumentar los recursos presupuestarios a fin de garantizar la protección eficaz de las expresiones del folklore en el plano nacional.
- Prestar asistencia y apoyo a los procesos de consulta y cooperación intraregional e interregional.
- Redoblar esfuerzos por alcanzar un amplio consenso entre los Estados a favor de un sistema internacional adecuado y eficaz para proteger las expresiones del folklore.
- Tomar medidas para establecer una forma sui generis de protección jurídica vinculante en los planos nacional e internacional, tomando en consideración los acontecimientos tecnológicos, jurídicos, sociales, culturales y comerciales acaecidos desde que se aprobaron las Disposiciones Tipo.
- Elaborar un convenio internacional sobre la protección de las expresiones del folklore, continuar la labor relativa a las expresiones del folklore y su protección en el plano internacional.
- Establecer un Comité Permanente sobre Conocimientos Tradicionales y Folklore para facilitar el proceso destinado a proteger jurídicamente el folklore y los conocimientos tradicionales.

- Prestar ayuda en la creación de centros nacionales y un centro piloto regional para conservar, documentar y promover las expresiones del folklore.

## **11.- CONSTITUCION DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA.**

La Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia, es el decimoséptimo texto constitucional en la historia republicana de dicho país. Entró en vigencia el 7 de febrero de 2009, fecha en la que fue promulgada por el Presidente Evo Morales Aima tras ser aprobada en un referéndum con un 90,24% de participación. La consulta fue celebrada el 25 de enero de 2009 y el voto aprobatorio alcanzó un 61,43% del total, es decir, 2.064.417 votos. La presente constitución ha implementado varios artículos que protegen la cultura nacional, dejando espacios en blanco para que el poder legislativo pueda crear normativas que acompañen a esta constitución en pro de la defensa de nuestro patrimonio, nuestra cultura y particularmente nuestro Folklore que compone la música, danza y vestimenta, sin dejar de lado nuestros ritos ancestrales que van acompañando al folklore como parte de su historia. Es así que estos los principales artículos de la constitución que hacen referencia a la protección y preservación de nuestra cultura, nuestro patrimonio y nuestro folklore.

**Artículo.1.-**Bolivia se constituye en un Estado Unitario Social de Derecho Plurinacional Comunitario, libre, independiente, soberano, democrático, intercultural, descentralizado y con autonomías. **Bolivia se funda en la pluralidad y el pluralismo** político, económico, jurídico, **cultural** y lingüístico, dentro del proceso integrador del país.

**Artículo.2.- Dada la existencia pre colonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos y su dominio ancestral sobre sus territorios,** se garantiza su libre determinación en el marco de la unidad del Estado, que consiste en su derecho a la autonomía, al autogobierno, **a su cultura**, al reconocimiento de sus instituciones y a la consolidación de sus entidades territoriales, conforme a esta constitución y la ley.

**Artículo.13.-** I. **Los derechos reconocidos por esta Constitución son inviolables, universales, interdependientes, indivisibles y progresivos.** El Estado tiene el deber de promoverlos, protegerlos y respetarlos.

**Artículo.30.-** Es nación y pueblo indígena originario campesino toda la colectividad humana que comparta identidad cultural, idioma, tradición, histórica, instituciones, territorialidad y cosmovisión, cuya existencia es anterior a la invasión colonial española.

II.- En el marco de la unidad del Estado y de acuerdo con esta constitución las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos gozan de los siguientes derechos:

2. **A su identidad cultural**, creencia religiosa, espiritualidades, prácticas y costumbres, y a su propia cosmovisión.

9.- A sus saberes y conocimientos tradicionales, su medicina tradicional, sus idiomas, **sus rituales** y sus símbolos y **vestimentas sean valoradas, respetados y promocionados.**

**Artículo.98.-La diversidad cultural** constituye la base esencial del Estado Plurinacional Comunitario.

II. **El Estado asumirá como fortaleza la existencia de culturas indígena originario campesinas**, depositadas de saberes, conocimientos, valores, espiritualidades y cosmovisiones.

III. **Sera responsabilidad fundamental del Estado preservar, desarrollar, proteger y difundir las culturas existentes en el país.**

**Artículo.99.-** I.- **El patrimonio cultural del pueblo boliviano es inalienable, inembargable e imprescriptible.** Los recursos económicos que generen se regulan por la ley, para atender prioritariamente a su conservación, preservación y promoción.

II. El estado garantiza el registro, protección, restauración, recuperación, revitalización, enriquecimiento, promoción y difusión de su patrimonio cultural, de acuerdo con la ley.

III.- La riqueza natural, arqueológica, paleontológica, histórica, documental, y la procedente del **culto religioso y del folklore**, es **patrimonio cultural del pueblo boliviano**, de acuerdo a ley.

**Artículo.100.- Es patrimonio de las naciones y pueblos indígena originarios campesinos las cosmovisiones, los mitos, la historia oral, las danzas, las prácticas culturales, los conocimientos y las tecnologías tradicionales. Este patrimonio forma parte de la expresión e identidad del Estado.**

**Artículo.101.- Las manifestaciones del arte y las industrias populares, en su componente intangible, gozaran de especial protección del Estado. Asimismo, disfrutaran de esta protección los sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, en su componente tangible e intangible.**

**Artículo 298.-**

II. Son competencias exclusivas del nivel central del Estado:

**25. Promoción de la cultura y conservación del patrimonio cultural. Histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible de interés del nivel central del Estado.**

**Artículo 300.-**

I. Son competencias exclusivas de los gobiernos departamentales autónomos, en su jurisdicción:

**18. Promoción y conservación del patrimonio natural departamental.**

**19. Promoción y conservación de cultura, patrimonio cultural, histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible departamental.**

**20. Políticas de turismo departamental.**

#### **Artículo 302.-**

I. Son competencias exclusivas de los gobiernos municipales autónomos, en su jurisdicción:

**15. Promoción y conservación del patrimonio natural municipal.**

**16. Promoción y conservación de cultura, patrimonio cultural. histórico, artístico, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible municipal.**

**17. Políticas de turismo local.**

**31. Promoción de la Cultura y actividades artísticas en el ámbito de su jurisdicción.**

#### **Artículo 304.-**

I. Las autonomías indígena originario campesinas podrán ejercer las siguientes competencias exclusivas:

**10. Patrimonio cultural, tangible e intangible. Resguardo, fomento y promoción de sus culturas, arte, identidad, centros arqueológicos, lugares religiosos, culturales y museos.**

**11. Políticas de Turismo. (5).**

## **12.- LEY DE DERECHOS DE AUTOR.**

La presente ley de derechos de autor fue promulgada un trece de abril de 1992, mediante la presidencia del Lic. Jaime Paz Zamora, creando así una normativa jurídica que proteja la autoría de las diferentes expresiones culturales y artísticas del País, componentes estos que hacen el acervo cultural de Bolivia. Protege y ampara los derechos de todos los bolivianos, de los extranjeros domiciliados en el país y de las obras de extranjeros publicadas por primera vez en el país. Entre las obras protegidas están los libros, folletos, artículos y cualquier otro escrito, así también las conferencias, discursos, lecciones, sermones y comentarios y obras de la misma naturaleza. Las obras dramáticas

---

5.- Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Constitución del Estado Plurinacional de Bolivia. 2009.

y dramático musicales, las obras Coreográficas y pantomímicas, siempre vi cuando estas estén escritas. Composiciones musicales, con letra o sin ella, obras cinematográficas y videografías o videogramas, obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado y litografiado. La fotografía, artes plásticas y todo lo que compongas dibujo e ilustraciones, los programas de ordenador o computación, conocido este como el Software. La protección al folklore está prevista en el artículo 21, 22 y 58, no obstante la protección es limitada y a su vez restringida porque no existe la protección de los componentes del folklore, es decir vestimenta, ritual y toda aquella acción que denote derecho propietario del folklore Boliviano sobre los usos de otros países referente al folklore. A continuación se detalla los artículos específicos sobre la protección del Folklore en la presente ley, que actualmente estáconvirtiéndose en una ley ya caduca que necesita de algunas modificaciones para adecuarse a la protección del folklore y de toda la creación de los artistas bolivianos con referencia a los avances de las normativas extranjeras de los diferentes organismos internacionales.

**Artículo.1.-** Las disposiciones de la presente Ley **son de orden público y se reputan de interés social**, 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 y los derechos conexos que ella determine.

El derecho de autor comprende a los derechos morales que amparan la paternidad e integridad de la obra y los derechos patrimoniales que protegen el aprovechamiento económico de la misma.

**Artículo.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 presumen 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.

**Artículo.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 puedan ser adoptadas por otras instituciones del Estado o por acuerdos internacionales.

**Artículo.58.-** Patrimonio Nacional es el régimen al que pasan las obras de autor Boliviano que salen de la protección del derecho patrimonial privado, por cualquier causa, pertenecen al patrimonio Nacional.

a). Las **obras folklóricas y de cultura tradicional de autor no conocido.** <sup>(6).</sup>

### **13.- LEY N° 237, LEY DE 20 DE ABRIL DE 2012.**

Durante más de 10 años Bolivia ha venido sufriendo la usurpación y el plagio de sus danzas folklóricas más representativas, sea esta el caporal, la morenada, la diablada y actualmente el Tinku está siendo utilizado en las diferentes fiestas de origen pagano religiosas, por lo que a la existencia de tantas demandas por parte de los organismos de folklore en Bolivia y del ministerio de culturas, se ha optado por el poder legislativo a iniciativa del ministro de Culturas, proclamar a más de 7 danzas folklóricas bolivianas como Patrimonio del Estado Plurinacional de Bolivia, el ritual del Tinku y Danza a su vez es proclamado como patrimonio cultural vivo de Bolivia, y al municipio de Macha como espacio geográfico donde se desarrolla el ritual del Tinku. La declaración contiene los siguientes artículos:

**Artículo 1.** Declárese patrimonio Cultural e Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia al “Ritual el Tinku (encuentro)”, con ubicación geográfica y origen en el norte de Potosí y como su capital a la Localidad de Macha del Municipio de Colquechaca, Provincia Chayanta del Departamento de Potosí.

**Artículo 2.** El Ministerio de Culturas queda encargado de coordinar con los Gobiernos Autónomos Departamentales y los Gobiernos Autónomos Municipales donde se realiza este ritual, desarrollar los programas de difusión del “Ritual el Tinku (encuentro)”.<sup>(7).</sup>

---

6.- Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Ley de Derechos de Autor Ley N° 1322.

7.- Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Ley 237 de fecha 20 de Abril de 2012 Declara patrimonio Boliviano al Tinku (Encuentro).

## **14.- LEY DE PROMOCION TURISTICA - BOLIVIA TE ESPERA.**

Bolivia te espera, es una ley de promoción turística que tiene una base comunitaria y establece que el estado sea el principal protagonista ya que se encarga como atribuciones de encargarse de las inversiones económicas y la generación de políticas para el desarrollo de los diferentes sectores, integrándose la iniciativa privada y se abre el espacio al turismo de base comunitaria, esta ley es un relanzamiento de la norma ya existente en el año 2000, entrando esta ley en vigencia el 27 de septiembre del año 2012. En esta ley se pretende crear un círculo virtuoso ya que será el estado quien invertirá recursos económicos en infraestructura, servicios básicos y otros que genere el turismo boliviano, para así fortalecer los sectores públicos y privados como así comunitarios. En esta ley se establece también dos sistemas, uno de categorización y certificación de los prestadores de servicios y otro de promoción del turismo. En su contenido existen artículos que promueven el turismo comunitario que es relevante para la presente investigación ya que esta es una herramienta más para poder desarrollar la ley de promoción turística del Tinku, algunos artículos a continuación detallan los alcances y acciones referentes a la promoción turística del Folklore Boliviano. Los siguientes artículos apoyan las políticas de promoción turística comunitaria como ser:

**Artículo 1°.- (Objeto)** La presente **Ley tiene por objeto establecer las políticas generales y el régimen del turismo** del Estado Plurinacional de Bolivia, a fin de desarrollar, difundir, **promover**, incentivar y fomentar la actividad productiva **de los sectores turísticos público, privado y comunitario**, a través de la adecuación a los modelos de gestión existentes, **fortaleciendo el modelo de turismo de base comunitaria**, en el marco de las competencias exclusivas asignadas al nivel central del Estado por la Constitución Política del Estado.

**Artículo 3°.- (Objetivos del turismo)** El turismo es una actividad económica estratégica que deberá desarrollarse de manera sustentable, respondiendo a los siguientes objetivos:

- a) **Promover, desarrollar y fomentar el turismo interno**, para fortalecer la identidad plurinacional y las riquezas inter e intraculturales.
- b) **Fomentar, desarrollar, incentivar y fortalecer el turismo receptivo y emisivo a partir de la gestión territorial y la difusión del "Destino Bolivia"**, sus atractivos y sitios turísticos para la generación de ingresos económicos y empleo que contribuyan al crecimiento de la actividad turística y al Vivir Bien de las *Bolivia: Ley general de turismo "Bolivia te espera", 25 de septiembre de 2012* bolivianas y bolivianos, fortaleciendo el turismo de base comunitaria.
- c) **Promover, desarrollar y fortalecer los emprendimientos turísticos de las comunidades rurales, urbanas, naciones y pueblos indígena originario campesinas** para el aprovechamiento sustentable, responsable, diverso y plural de patrimonio natural y cultural.
- d) Proteger los lugares y símbolos sagrados, **conservar respetar la identidad de los pueblos indígena comunidades interculturales** y afrobolivianas.

**Artículo 11°.- (Políticas generales de turismo).**

- I. Las políticas generales de turismo establecidas en el presente Capítulo, serán implementadas por el nivel central del Estado, en el marco de sus competencias.
- II. Las entidades territoriales autónomas definirán sus políticas de acuerdo con sus facultades y competencias, en el marco de las políticas generales establecidas en la presente Ley.
- III. Conforme a la Ley N° 031 de 19 de julio de 2010, Marco de Autonomías y Descentralización "Andrés Babiáñez", el nivel central del Estado, a través de la Autoridad Competente en Turismo, definirá las responsabilidades de las entidades territoriales autónomas, respecto al establecimiento y desarrollo del Sistema de Registro, Categorización y Certificación de prestadores de servicios turísticos y el Sistema de Información sobre la oferta turística nacional, la demanda y la calidad de actividades turísticas.

IV. La sociedad civil organizada en el marco de la Constitución Política del Estado, en concordancia con los artículos 241 y 242, participará de la formulación de políticas del sector y la construcción de la normativa aplicable.

**Artículo 14°.- (Turismo de base comunitaria e iniciativa privada)** El Estado Plurinacional de Bolivia, reconoce los siguientes modelos de gestión turística:

I. El turismo de base comunitaria es un modelo de gestión que deberá desarrollarse de manera armónica y sustentable, a través de emprendimientos turísticos donde las comunidades urbanas y rurales, naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas, participen en la

*Capítulo III Políticas generales de turismo* planificación, organización y gestión de la oferta turística.

II. Los emprendimientos turísticos de iniciativa privada constituyen un modelo de gestión que en el marco de los lineamientos constitucionales, se desarrollarán de manera armónica y sustentable, promoviendo la participación de sus actores en la planificación, organización y gestión de la oferta turística.

III. Los modelos de gestión del turismo podrán establecer alianzas que posibiliten el desarrollo del sector, en el marco del respeto a sus formas de organización e inversiones.

IV. Los modelos de gestión deberán tomar en cuenta los principios de la vida en comunidad y fundamentalmente el de complementariedad en la prestación de servicios y redistribución de los beneficios provenientes de la actividad turística. Para este efecto los modelos de gestión del turismo detallados en los párrafos I y II del presente Artículo, comprenden:

a) La planificación coordinada con los diferentes niveles del Estado.

b) La estructuración de la oferta turística bajo un sistema de catalogación de los recursos, evaluación del potencial turístico, creación de condiciones apropiadas de infraestructura turística y servicios inherentes a la oferta turística.

c) La regulación de la operación turística, a través del desarrollo de un sistema de registro de prestadores de servicios turísticos.

- d) La creación de incentivos para el fomento, promoción y difusión del "Destino Bolivia".
- e) La sensibilización turística, en todos los sectores relacionados con esta actividad.
- f) La elaboración e implementación de acuerdos estratégicos nacionales e internacionales en materia turística para promover y difundir el "Destino Bolivia".

**Artículo 15°.- (Plan Nacional de Turismo)**

I. El nivel Central del Estado a través de la Autoridad Competente en Turismo elaborará e implementará el **Plan Nacional de Turismo**, en coordinación con las entidades territoriales autónomas, el que contendrá programas, proyectos, estrategias e instrumentos relativos al desarrollo de normativa, **promoción**, difusión, fomento, priorización de zonas turísticas y sensibilización turística.

Este Plan Nacional de Turismo estará sujeto a modificaciones periódicas en base a la dinámica turística que se presente en el Estado.

II. Las entidades territoriales autónomas, en el marco del Plan Nacional de Turismo, elaborarán sus correspondientes Planes de Turismo.

**Artículo 22°.- (Sistema de información sobre la oferta turística nacional, la demanda y la calidad de actividades turísticas)**

I. El Sistema de Información sobre la oferta turística nacional, la demanda y la calidad de actividades turísticas está conformado por un conjunto de normas, mecanismos e instrumentos destinados a cumplir los objetivos e implementar las directrices del Plan Nacional de Turismo.

II. El Sistema de Información sobre la oferta turística nacional, la demanda y la calidad de actividades turísticas tiene por objeto establecer las directrices generales aplicables respecto a los atractivos turísticos sobre el patrimonio natural y cultural, infraestructura turística, servicios básicos, de accesibilidad y de recursos disponibles para operar el sistema turístico, que deberán ser debidamente catalogados.

III. El funcionamiento y administración de este sistema estará sujeto a reglamentación expresa

**Artículo 27°.- (Fuentes de financiamiento y destino de recursos)**

I. El cumplimiento de las competencias y atribuciones del nivel central del Estado, de la Autoridad Competente en Turismo, cuenta con las siguientes fuentes de financiamiento a) Transferencias del Tesoro General del Estado, de acuerdo a su disponibilidad financiera.

b) Tasa Administrativa de Regulación Turística.

c) Donaciones y créditos destinados a programas y proyectos en el sector turístico, gestionados en el marco de la normativa vigente.

d) Recursos propios y por prestación de servicios turísticos.

**Artículo 28°.- (Servicios y fomento a la actividad turística).**

I. A efectos de aplicar la presente Ley, se crea la Tasa Administrativa de Regulación Turística.

II. Los prestadores de servicios turísticos pagarán anualmente la Tasa Administrativa de Regulación Turística, que se cobrará por concepto de servicios administrativos de regulación, inherentes al registro, categorización, certificación de sus actividades turísticas y otros. El cálculo, condiciones y aplicación de la Tasa Administrativa de Regulación Turística, serán definidos mediante reglamentación expresa.

III. La Tasa Administrativa de Regulación Turística, será administrada por el Tesoro General del Estado, que asignará los recursos que permitan el cumplimiento de las funciones de la Autoridad Competente en Turismo del nivel central del Estado.

**Artículo 29°.- (Medios de comunicación).**

I. Los medios de comunicación nacionales, deberán promover acciones de fomento y difusión orientados a consolidar las identidades plurinacionales a partir de un turismo de inclusión social, a través del posicionamiento de la Marca País y la oferta turística nacional integral, con el fin de crear una cultura turística que procure la preservación,

protección y difusión de la diversidad natural y cultural, que a su vez permita posicionar los atractivos turísticos del país y la sensibilización ciudadana respecto a nuestro patrimonio turístico.

II. Los parámetros establecidos en el párrafo anterior, serán reglamentados por el Órgano Ejecutivo.<sup>(8)</sup>

## **15.- LEY DE AUTONOMIAS.**

De todas las acciones, rebeldías y procesos, destaca la revolución igualitaria de 1877 liderada por Andrés Ibáñez, quien al grito de “Todos somos iguales” lanzado en plena plaza de armas frente a los representantes más acérrimos del orden patriarcal feudal en Santa Cruz, se convirtió en el cuestionamiento a la base misma del orden estamental que imperaba en todo el país. El movimiento de Ibáñez se fundó en el convencimiento pleno de la necesidad de instaurar una estructura económica y política que permita superar la desigualdad y la injusticia.

Esa fue la fuente de su revolución igualitaria: una toma de partido a favor de los desposeídos. Esta primera convicción llevó al movimiento igualitario a reclamar una reforma que supere la asfixiante concentración de poder en el Estado Republicano Boliviano. Así, la lucha por la igualdad y la justicia resulta inseparable de un escenario en proceso de cambio que asegure a través del Estado Plurinacional la inclusión y la participación de todas las diversidades que nos conforman. De este modo, Andrés Ibáñez es ejemplo vanguardista del proceso autonómico que se funda en la lucha por la justicia social. Los principales artículos que se refieren al folklore, la cultura y el patrimonio son los siguientes:

**Artículo 8. (FUNCIONES GENERALES DE LAS AUTONOMÍAS).** En función del desarrollo integral del Estado y el bien a de todas las bolivianas y los bolivianos, las autonomías cumplirán preferentemente, en el marco del ejercicio pleno de todas sus competencias, las siguientes funciones:

---

8.- Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia. Ley de Turismo Bolivia te Espera. 2012.

2. La autonomía departamental, impulsar el desarrollo económico, productivo y social en su jurisdicción.

**Artículo 86. (PATRIMONIO CULTURAL).**

**I.** De acuerdo a la competencia exclusiva del Numeral 25 del Parágrafo II del Artículo 298 de la Constitución Política del Estado, **el nivel central del Estado** tendrá las siguientes competencias exclusivas:

2. **Definir políticas estatales para la protección, conservación, promoción, recuperación, defensa,** enajenación, traslado, destrucción, **lucha,** preservación o resguardo de yacimientos, monumentos o bienes arqueológicos, **y control del patrimonio cultural material e inmaterial de interés general** y sitios y actividades declarados patrimonio cultural de la humanidad, así como las **políticas culturales para la descolonización, investigación, difusión y prácticas de culturas ancestrales de naciones originarias y pueblos indígenas** e idiomas oficiales del Estado Plurinacional.

4. **Control del cumplimiento de normas de conservación y custodia del patrimonio histórico,** arquitectónico, arqueológico, **artístico, religioso, etnográfico** y documental.

6. **Regular el régimen de clasificación y declaración del Patrimonio Cultural del Estado.**

**II.** De acuerdo a la competencia exclusiva del Numeral 19 del Parágrafo I del Artículo 300 de la Constitución Política del Estado, **los gobiernos departamentales autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

1. **Formular y ejecutar políticas de protección, conservación, recuperación, custodia y promoción del patrimonio cultural departamental y descolonización, investigación y prácticas de culturas ancestrales de naciones originarias y pueblos indígenas,** idiomas oficiales del Estado Plurinacional, en el marco de las políticas estatales.

2. **Elaborar y desarrollar normativas departamentales para la declaración, protección, conservación y promoción del patrimonio cultural, histórico, documental, artístico, monumental,** arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible a su cargo, dentro de los parámetros establecidos en la Ley Nacional del Patrimonio Cultural.

4. **Generar espacios de encuentro e infraestructura para el desarrollo de las actividades artístico culturales.**

**III.** De acuerdo a la competencia exclusiva del Numeral 16 y 31 del Parágrafo I del Artículo 302 de la Constitución Política del Estado, **los gobiernos municipales autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

1. **Formular y ejecutar políticas de protección, conservación, recuperación, custodia y promoción del patrimonio cultural** municipal y descolonización, investigación y prácticas de culturas ancestrales de naciones originarias y pueblos indígenas, idiomas del Estado Plurinacional, en el marco de las políticas estatales.

2. **Elaborar y desarrollar normativas municipales para la declaración, protección, conservación y promoción del patrimonio cultural, histórico, documental, artístico, monumental,** arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, tangible e intangible a su cargo, dentro de los parámetros establecidos en la Ley Nacional del Patrimonio Cultural.

**IV.** De acuerdo a la competencia exclusiva del Numeral 10 del Parágrafo I del Artículo 304 de la Constitución Política del Estado, **los gobiernos indígena originario campesinos autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

1. **Formular y ejecutar políticas de protección, conservación, recuperación, custodia y promoción del patrimonio cultural** municipal y descolonización, investigación y prácticas de sus culturas ancestrales y sus idiomas, en el marco de las políticas estatales.

2. **Elaborar y desarrollar sus normativas para la declaración, protección, conservación, promoción y custodia del patrimonio cultural, histórico, documental,**

**artístico**, monumental, arquitectónico, arqueológico, paleontológico, científico, **tangible e intangible a su cargo**, dentro de los parámetros establecidos en la Ley Nacional del Patrimonio Cultural.

3. **Promocionar, desarrollar, fortalecer el desarrollo de sus culturas, historia, avance científico, tradiciones y creencias religiosas**, así como la promoción y fortalecimiento de espacios de encuentros interculturales.

#### **Artículo 95. (TURISMO).**

**I.** De acuerdo a la competencia del Numeral 37 del Parágrafo II, Artículo 298, de la Constitución Política del Estado, **el nivel central del Estado** tendrá las siguientes competencias exclusivas:

1. **Elaborar las políticas generales y el régimen de turismo.**
2. Elaborar e implementar el **Plan Nacional de Turismo** en coordinación con las entidades territoriales autónomas.
3. **Promover y fomentar los emprendimientos de las comunidades indígenas originario campesinas** y organizaciones de la sociedad civil, para que desarrollen actividades turísticas en coordinación con las instancias correspondientes.
5. **Establecer y desarrollar un sistema de información sobre la oferta turística nacional, la demanda y la calidad de actividades turísticas**, definiendo mediante reglamentación expresa, las responsabilidades de las entidades territoriales autónomas en la administración e integración de la información correspondiente.

**II.** De acuerdo a la competencia del Numeral 20, Parágrafo I del Artículo 300, de la Constitución Política del Estado, **los gobiernos departamentales autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

1. **Elaborar e implementar el Plan Departamental de Turismo** en coordinación con las entidades territoriales autónomas.
2. **Establecer las políticas de turismo departamental en el marco de la política general de turismo.**
3. **Promoción de políticas del turismo departamental.**
4. **Promover y proteger el turismo comunitario.**

**III.** De acuerdo a la competencia del Numeral 17, Parágrafo I, del Artículo 302, de la Constitución Política del Estado **los gobiernos municipales autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

- 1. Elaborar e implementar el Plan Municipal de Turismo.**
- 2. Formular políticas de turismo local.**
- 5. Establecer y ejecutar programas y proyectos que promuevan emprendimientos turísticos comunitarios.**

**IV.** De acuerdo a la competencia Numeral 11, Parágrafo I del Artículo 304, de la Constitución Política del Estado, **los gobiernos indígena originario campesinos autónomos** tendrán las siguientes competencias exclusivas:

- 1. Formular y aprobar políticas de turismo destinadas a fomentar el desarrollo del turismo sostenible,** competitivo en apego de la Ley de Medio Ambiente y Biodiversidad.

**Artículo 99 (RELACIONES INTERNACIONALES).**-En virtud de que las relaciones e intercambios internacionales y la negociación, suscripción y ratificación de tratados internacionales responden a los fines del Estado en función de la unidad, soberanía y los intereses del pueblo, la distribución y el ejercicio de la competencia compartida, establecida en el Numeral 5, Parágrafo I del Artículo 299 de la Constitución Política del Estado, que debe darse entre el nivel central del Estado y las entidades territoriales autónomas deberá ser regulada por ley.<sup>(9)</sup>

---

9.- Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia. Ley de Autonomías y descentralización. Ley No.031.

## **CAPITULO VI.**

### **METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION.**

#### **1.- Técnicas Empleadas.**

##### **1.1.- Encuesta de Opinión.**

Para la presente investigación se realizó como técnica de investigación la realización de la encuesta de opinión sobre diversas preguntas que coadyuvan a conocer las necesidades y los conocimientos sobre el ritual del Tinku y su Danza. Estas preguntas están realizadas según la hipótesis planteada y los objetivos. Cada pregunta tiene cuatro respuestas que son preguntas y respuestas cerradas, puntuales y que permiten demostrar la hipótesis planteada a ser comprobada mediante las encuestas aplicadas.

Las encuestas aplicadas se realizaron a sujetos encuestados en su mayoría jóvenes. Para fines de poder realizar una interpretación sobre los resultados alcanzados en la realización del presente trabajo de campo, se ha tomado en cuenta la siguiente descripción:

Estudiantes Universitarios entre las carreras de Derecho y Turismo.

Estudiantes de la Carrera de Derecho 30 estudiantes, 15 mujeres y 15 varones.

Estudiantes de la Carrera de Turismo: 20 estudiantes, 10 mujeres y 10 varones.

Así también se encuestaron a 30 danzarines de Tinku, entre ellos:

Fraternos del Conjunto Artístico Los Tinkus Tolkas, siendo estos 20 encuestados: 10 varones y 10 mujeres.

Fraternos de la Fraternidad Tinkus Wistus, siendo estos 10 encuestados: 5 Varones y 5 Mujeres.

Y para tener un mejor análisis del campo de acción y la aplicación de las encuestas, se aplicó la respectiva encuesta de opinión a 20 personas de la sociedad civil en común, es decir a los ciudadanos de a pie de nuestra ciudad de La Paz. Entre ellos a 10 Mujeres y 10 Varones respectivamente.

Haciendo un Total de 100 personas encuestadas, entre bailarines, estudiantes y personas de la sociedad.

- *Estudiantes Carreras de Derecho y Turismo: 50 personas.*  
1 y 2.
- *Estudiantes Bailarines de Tinku: 30 personas.*  
3 y 4.
- *Sociedad Civil en común: 20 personas.*  
5.



Fuente: Elaboración Propia

### Encuesta Aplicada:

#### 1.1.1.- Resultados de la Encuesta.

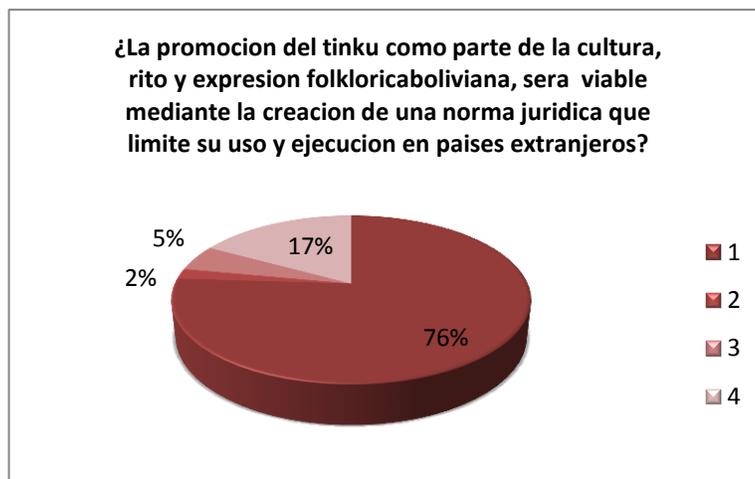
##### Interpretación de las Encuestas:

1.- ¿La promoción del Tinku como parte de la cultura, rito y expresión folklórica boliviana, sería viable mediante la creación de una normativa jurídica que limite su uso y ejecución en países extranjeros?

- |                          |             |
|--------------------------|-------------|
| 1. Si sería Viable.      | 76 Personas |
| 2. No sería viable.      | 2 Personas  |
| 3. Sería solo un aporte. | 5 Personas  |

4. Sería solo una ley más.

17 Personas



Fuente: Elaboración Propia.

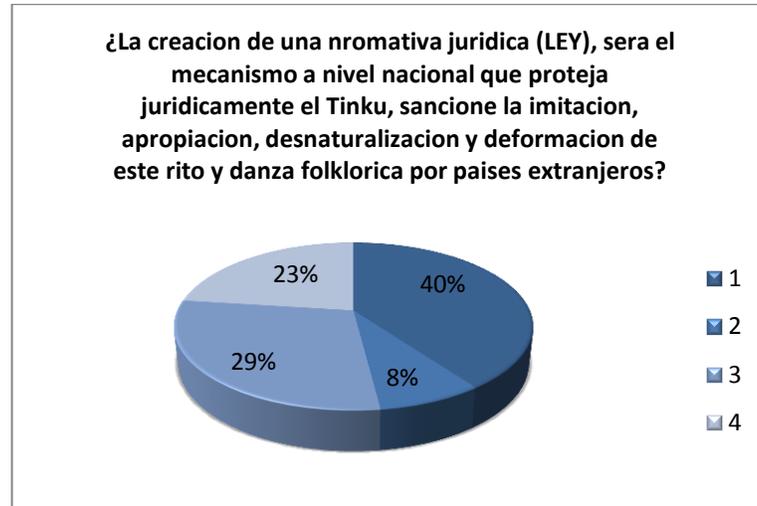
En esta pregunta 76 personas escogieron la opción primera donde señalan que si sería viable la promoción del Tinku mediante una normativa, 2 personas indican que no sería viable, 5 personas señalan que solo sería un aporte y 17 personas que sería una ley más para el acervo jurídico que Bolivia tiene, esto haciendo un total de 100 personas encuestadas, teniendo como resultado que consideran positiva y viable que exista una normativa jurídica que promueva turísticamente el Tinku y que limite su uso y ejecución.

**2.- ¿La creación de una normativa jurídica (LEY), será el mecanismo a nivel nacional que proteja jurídicamente el Tinku, sancione la imitación, apropiación, desnaturalización y deformación de este rito y danza folklórica por países extranjeros?**

1. Si sería un mecanismo que proteja y sancione. 40
2. No sería un mecanismo que proteja y sancione. 8
3. No solo debe ser una ley, se necesitan políticas públicas culturales que hagan cumplir esta ley. 29
4. Si será un mecanismo, conjuntamente un tratado internacional

que apoye esta ley.

23



Fuente: Elaboración Propia.

En esta segunda pregunta cuarenta personas respondieron que si sería un mecanismo que proteja y sancione, ocho personas señalan que no sería un mecanismo, veinte y nueve personas respondieron que no solo es un mecanismo más al contrario que deben existir políticas públicas que apoyen y hagan cumplir este proyecto de ley y veinte y tres personas respondieron que no solo una ley también debe haber un tratado internacional que apoye esta ley de promoción y protección del Tinku.

**3.- ¿La promoción y protección jurídica del Tinku, será lo solución a la imitación, apropiación indebida de países extranjeros (caso Perú y Chile)?**

- |  |    |
|--|----|
| a. Si sería la solución.   | 40 |
| b. No sería la solución.   | 15 |
| c. Hay otros mecanismos para promocionar el Tinku y el folklore Boliviano.   | 6  |
| d. La solución sería la promoción y protección jurídica con políticas públicas culturales a nivel nacional e internacionalmente. | 39 |



Fuente: Elaboración Propia.

En la tercera pregunta cuarenta personas respondieron que si sería una solución a la imitación una ley que promueva y proteja jurídicamente el Tinku, quince personas respondieron que no es la solución, seis personas señalan que existen otros mecanismos para promocionar y proteger el Tinku aparte de una ley o tratado y treinta y nueve personas responden que aparte de la ley y tratado deben ir acompañados de políticas públicas.

**4.- ¿El Tinku para usted es considerado una danza folklórica, o es solamente un rito?**

- |   |    |
|---|----|
| a. Es una Danza Folklórica.   | 26 |
| b. Es un Rito Ancestral.  | 29 |
| c. Es un Rito y a su vez una danza folklórica.  | 40 |
| d. Es solamente un enfrentamiento cuerpo a cuerpo iniciado por Cultura Ancestral Mochica (Perú), transformado en Danza por parte de países andinos como Perú y Bolivia. |    |



Fuente: Elaboración Propia.

En la cuarta pregunta veinte y seis personas señalan que el Tinku es una danza folklórica, veinte y nueve personas señalan que es un rito ancestral, cuarenta personas señalaron que es una danza folklórica y un rito ancestral y cinco personas señalan que es solo un enfrentamiento cuerpo a cuerpo iniciado históricamente por la cultura mochica.

**5.- ¿Considera importante que una normativa Internacional como un tratado, sería la herramienta para poder lograr la promoción y protección del Tinku con países extranjeros?**

- |  |    |
|--|----|
| a. Si es importante un tratado internacional que promueva y Proteja el Tinku.  | 17 |
| b. No es importante un tratado internacional que promueva y proteja el Tinku.  | 2  |
| c. Solo sería una herramienta, la ejecución y acciones corresponden al estado Boliviano y sus Instituciones.                                       | 28 |
| d. Es una herramienta jurídica valiosa, un tratado es la solución a la problemática de la imitación y usurpación del Tinku por países extranjeros. | 53 |

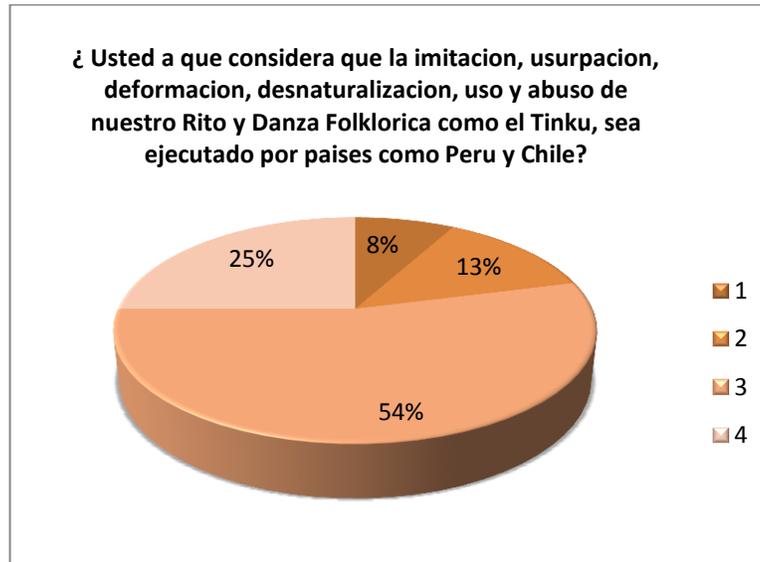


Fuente: Elaboración Propia.

En esta pregunta diez y siete señalan que es importante un tratado para promover y proteger el Tinku, solo dos personas respondieron que no es importante un tratado internacional, veinte y ocho personas que solo sería una herramienta la ejecución y acciones corresponden al estado Boliviano y cincuenta y tres personas señalan que un tratado será la solución a la problemática de la imitación y la usurpación del Tinku por países extranjeros.

**6.- ¿Usted a que considera que la imitación, usurpación, deformación, desnaturalización, uso y abuso de nuestro Rito y Danza Folklórica como el Tinku, sea ejecutado por países como Perú y Chile?**

- |   |    |
|---|----|
| a. La falta de una Normativa Jurídica que promocióne el Tinku.  | 8  |
| b. La falta de una Normativa Jurídica que proteja el Tinku.   | 13 |
| c. La falta de una Normativa Jurídica que promocióne y proteja el Tinku Internacionalmente.                 | 54 |
| d. Políticas públicas por parte del estado a través de sus instituciones que promuevan y protejan el Tinku. | 25 |

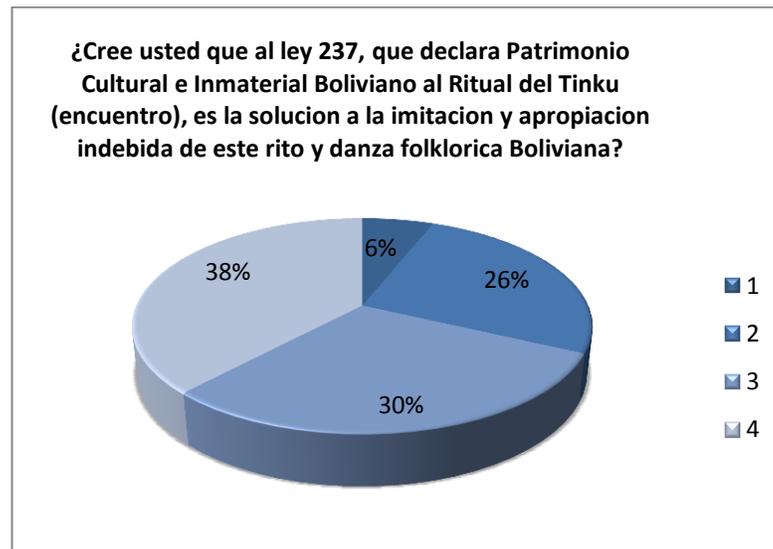


Fuente: Elaboración Propia.

En esta sexta pregunta ocho personas respondieron que estos fenómenos de imitación, usurpación uso y abuso del Tinku se da porque no existe una normativa jurídica que promocióne el Tinku, trece personas señalaron que se dan estos fenómenos porque no existe una protección jurídica, 54 personas respondieron que se da por la falta de una normativa que promocióne turísticamente y a la vez proteja jurídicamente el Tinku y veinte y cinco personas respondieron que deben existir políticas públicas que promueva y protejan el Tinku.

**7.- ¿Cree usted que la ley 237, que declara Patrimonio Cultural e Inmaterial Boliviano al Ritual del Tinku (encuentro), es la solución a la imitación y apropiación indebida de este Rito y Danza Folklórica Boliviana?**

- |  |    |
|--|----|
| a. Si es la solución.  | 6  |
| b. No es la solución.  | 26 |
| c. Es solo una herramienta jurídica que aporta para crear políticas públicas de protección a nuestra cultura.                          | 30 |
| d. Es solo una declaración, se debe crear una norma jurídica que describa el ritual, la danza, la vestimenta y su música, la proteja y |    |



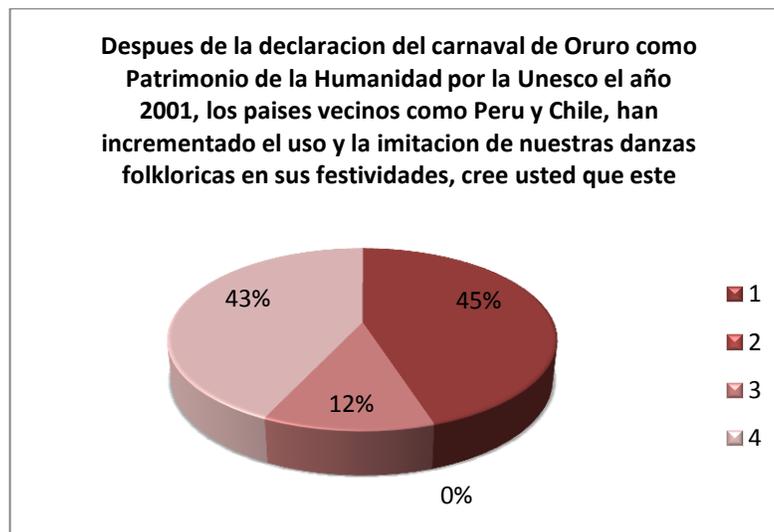
Fuente: Elaboración Propia.

Seis personas en esta pregunta señalaron que es si es la solución la nueva ley 237 que declara patrimonio a el Tinku, veinte y seis personas respondieron que no es la solución, treinta personas respondieron que es solo una herramienta para poder llevar adelante la promoción turística y la protección jurídica del Tinku y 38 personas respondieron que es solo una declaración y que se debe crear una normativa que promocione turísticamente el Tinku y proteja su uso.

**8.- ¿Después de la declaración del carnaval de Oruro como Patrimonio de la Humanidad por la Unesco el año 2001, los países vecinos como Perú y Chile, han incrementado el uso y la imitación de nuestras danzas folklóricas en sus festividades, cree usted que este fenómeno social se dio?**

- a. Si se han incrementado, porque no existe una promoción turística y Una protección JURIDICA adecuada de nuestras danzas folklóricas. 45
- b. No se han incrementado, porque estas danzas son también parte de su cultura. 0

- c. Es un fenómeno social que permitió el incremento de las imitaciones de nuestras danzas folklóricas. 12
- d. Después de la declaración de la Unesco, se debió crear una normativa nacional e internacional para promocionar y proteger nuestras danzas folklóricas y no solo después de doce años tener solo leyes que declaran patrimonio cultural e inmaterial a las danzas folklóricas. 43



Fuente: Elaboración Propia.

En esta pregunta cuarenta y cinco personas respondieron que si se han incrementado el uso y la imitación porque no existe una protección jurídica y una promoción turística adecuada a las danzas folklóricas de nuestro país, ninguna persona opto por la segunda respuesta porque está claro que existe y en aumento el uso y la imitación de nuestras danzas folklóricas bolivianas, doce personas respondieron consideran que esto se debe a que es un fenómeno social que después de la declaración se incrementen las imitaciones y cuarenta y tres personas optaron por la cuarta respuesta donde señala que después de la declaración de la Unesco inmediatamente se debió crear una normativa nacional e internacional para promocionar y proteger nuestras danzas.

**9.- ¿La Música y Vestimenta del Tinku como Ritual y Danza Folklórica, se debe registrar y catalogar ante OMPI (organización mundial de la propiedad**

**intelectual), para una mayor promoción turística y protección jurídica internacional?**

1. Es de vital importancia registrar y catalogarla ante la OMPI.
2. No es necesario, ya que la música y vestimenta es única en nuestro país y no necesita de un registro y catalogación.
3. Catalogado la vestimenta y música se podrá crear nuevos espacios para promocionar y proteger el Tinku.
4. No solo se debe registrar y catalogar en la OMPI, también ante cualquier organización a nivel internacional que promocioe y proteja la cultura y folklore de Bolivia.



Fuente: Elaboración Propia.

En la novena pregunta el 37% de los encuestados respondieron que si es de vital importancia registrar y catalogar ante la OMPI la música y la vestimenta del Tinku como Ritual y Danza Folklórica, un 3 % de los encuestados respondieron que no es necesaria este registro y catalogación porque consideran que es nuestro, el 1% señalo que catalogada y registrada la vestimenta y la música del Tinku como ritual y danza folklórica se podría crear nuevos espacios para promocionar y proteger el Tinku y el 59% de los encuestados señala que no solo se debe registra y catalogar ante la OMPI mas al contrario se debe realizar ante cualquier organismo internacional.

**10.- ¿Usted baila el Tinku y si fuera asícuántos años lleva bailando Tinku, me podría relatar que lo inspiró para bailar y que siente cuando baila nuestro Folklore?**

La respuesta de esta pregunta fue realizada solo a los bailarines de Tinku, a los 20 integrantes del Tinku Los Tolkas y los Tinkus Wistus, por lo que las respuestas al ser una pregunta abierta que otorga una respuesta abierta, las mismas fueron diversas, varios bailan el Tinku más de 5 años y otros llevan un año recientemente. La inspiración para cada uno de los danzantes también es diferentes, entre las más características están la devoción, el bailar por hacer folklore y en varios casos solo para compartir con los amigos, diversión, viajar, etc.; como a su vez pertenecer a un grupo social que se identifica con la cultura y en este caso con la danza y el ritual del Tinku.

## **1.2.- Entrevistas.**

### **1.2.1.- Transcripción de las Entrevistas.**

Las personas entrevistadas fueron 10 en cantidad, que complementaron conocimientos desde distintos tipos de visiones sobre las necesidades que existen para promocionar y proteger jurídicamente el Tinku como Rito y Danza Folklórica Boliviana. Entre los entrevistados se realizó a las siguientes personalidades:

#### **ENTREVISTADOS.**

1.- Ministro de Culturas. Lic. Pablo Groux.

**Institución: Ministerio de Culturas**

2.- Director de Patrimonio Cultural y/o Turismo o el jefe de promoción turística. Lic. Max Eguivar. **Institución: Ministerio de Culturas.**

3.- Gestora Cultural, Etnógrafa y Museóloga. Lic. Varinia Oros.

**Institución: Museo de Etnografía y Folklore MUSEF.**

4.- Comunicador Social. Lic. Rolando Camacho P.

**Institución: Programa Sentimiento Nacional (Programa Folklórico).**

5.- Profesor y Bailarín Folklórico. Lic. Roberto Sardón.

**Institución: Ballet Folklórico ADAF BOLIVIA.**

6.- Jurista, Gestor Cultural y Folklorista. Dr. William Dávila.

**Institución: Abogado libre.**

7.- Historiador. Dr. Fernando Cajias.

**Institución: Docente Facultad de Humanidades - UMSA.**

8.- Licenciado en Turismo. Lic. Dante Caero.

**Institución: Docente Carrera de Turismo - UMSA.**

9.- Investigadora y literata. Eveling Sigl. Extranjera País Francia.

**Creadora del Libro: No se Baila así nomas y Danzas Folklóricas de Bolivia.**  
TOMOS I Y II (Para poder obtener una visión extranjera).

10.- Historiador Potosino. Lic. Roberto Burgoa M.

**Institución: Profesión Libre, Historiador Potosino.**

Estas personalidades tanto literatos, juristas, licenciados en turismo, investigadores, comunicadores sociales, bailarines profesionales, gestores culturales y etnógrafos, han podido nutrir la presente tesis de investigación, cabe destacar que entre los entrevistados algunas de las personalidades solo han logrado otorgarme 10 minutos de su tiempo tal es el caso del Ministro de Culturas y el Director del Patrimonio cultural del ministerio, así también el Lic. Fernando Cajias quien con una agenda apretadísima me pudo otorgar 15 minutos de su tiempo, cabe aclarar que sin estas autoridades y profesionales no podría haber realizado la presente tesis, sus aportes de conocimientos han logrado dar una visión realista de lo que está ocurriendo con el Tinku en Nuestro País.

Las entrevistas tenían un tope aproximado de 20 minutos, de los cuales distribuí cada pregunta en 5 minutos a cada uno de los entrevistados para que puedan darme un panorama de cada una de las preguntas que les realice y ellos puedan desarrollar según sus conocimientos y estudios sobre el Tinku. Las Preguntas realizadas son:

- 1.-¿Desde su punto de vista y estudios realizados en su profesión y conocimientos, considera usted relevante la creación de una norma jurídica que promueva el Tinku como Danza y Rito Boliviano hacia el Mundo?
- 2.-¿Desde su punto de vista y conocimientos, cree usted que es prudente y necesaria la realización de un tratado internacional trilateral entre los países de Bolivia Chile y Perú, para limitar la ejecución y el uso, a su vez, sancione la imitación, desnaturalización y la deformación del Tinku como Rito y Danza Folklórica Boliviana?

- 3.-¿Considera usted que mediante la promoción del Tinku hacia el Mundo, se podrá reducir la imitación, la deformación y la desnaturalización de países que pretendan hacer un uso y abuso de nuestro Rito y Danza Folklórica Boliviana?
- 4.-¿Según sus conocimientos, Bolivia siendo un país Rico en Folklore como parte de la Cultura viva y patrimonial de Bolivia, el estado debe dar las herramientas económico políticas a favor de la cultura, para desarrollar nuestro turismo en países del Mundo, así también invertir más tiempo y economía en programas de desarrollo patrimonial y cultural, ya que estas son herramientas de desarrollo aun no explotadas y exploradas al cien por ciento?

Realice también una quinta pregunta abierta para que ellos me puedan nutrir de sus conocimientos realizando una análisis de lo que ellos entienden por Tinku, como Rito y danza Folklórica Bolivia.

Todos coinciden en que si debe existir una promoción del Tinku y el Rito como tal, y no solo del Tinku, más al contrario de su vestimenta y su música, tal como lo detalla el ministro de culturas, ahora se ha implementado la Ley de Turismo Bolivia te Espera, donde son las comunidades originarias las que tiene la potestad y responsabilidad a la vez de proteger y promocionar sus usos y costumbres, sus cultura y sus ritos, su música y vestimenta, señalan también a su vez estas autoridades que tiene todo el apoyo del Estado Plurinacional para hacer demandas y exigir el respeto a sus costumbres, sus ritos, sus danzas. Señalaron también que se han realizado ya más de 7 declaraciones de patrimonio de nuestras danzas folklóricas y que también no solo son declaraciones, más al contrario son herramientas que permiten realizar cualquier acción venidera que pueda perjudicar nuestro folklore. Señalantambién a su vez que nosotros débenos ser los principales actores quienes debemos y tenemos el derecho de defender lo nuestro, nuestra cultura y nuestro patrimonio.

Una de las entrevistas que me llamo mucho la atención fue la entrevista realizada a la Lic. Varinia Oros Etnógrafa, antropóloga y gestora cultural, que apporto según sus conocimientos de cómo podría hacer para llegar a promocionar el Tinku desde su estructura histórica, como también desde la actualidad, fusionando ambos tiempos en el venidero espacio, es decir, que para hacer efectiva nuestra promoción debemos conocer a ciencia cierta que es el Tinku y de donde proviene, la historia nos da diferentes muestra de que el rito del Tinku viene desde la época incaria, por lo que se constituye en parte de nuestra cultura y patrimonio, la incursión de este rito como danza proviene de la actualidad, por lo que su desarrollo dancísticoaunestá en auge tal como lo mencionoLic., Rolando Camacho y Roberto Sardón.

En la entrevista aplicada a Evelin Sigl, ella como extranjera y creadora del Libro No se Baila Así Nomas en sus tomos I y II, me demostró que la visión que tiene las personas extranjeras sobre nuestra cultura y nuestro patrimonio y danzas folklóricas es demasiado aplaudida y requerida, es decir, que nuestras danzas, creencias, cultura, patrimonios, ritos y cualquier componente de nuestra cultura Boliviana es admirada por países en su mayoría Europeos, tal es el caso de países como Francia, Holanda, Italia, Alemania, países europeos que si bien tiene su propia cultura, consideran que la nuestra aun esta huérfana, y que no posee el apoyo que sus países le dan a su cultura, considera Eveling que Bolivia al tener una riqueza folklórica tan imperante, debe explotarla para bien, demostrando al mundo que esta porción de tierra sudamericana tiene una diversidad de danzas y que esta muestra de cultura viva hace que el hombre tenga interés de sus raíces, la mezcla de lo profano con la danza es una mezcla sin explicación alguna, ya que nuestra cultura milenaria ha podido dejarnos como herencia este patrimonio. Eveling sugiere que el estado ponga más interés en nuestra cultura y en nuestras danzas folklóricas, y porque dice nuestra, Eveling Sigl es casada con un Boliviano que también es historiador e investigador, se siente Boliviana, parte de esta tierra, por lo que decidió adoptar la vida Boliviana de la mujer occidental, vistiendo pollera y comiendo chuno, tal como pude evidenciar en la entrevista aplicada.

Un panorama muy importante que me pudo aportar fue la visita a la ciudad de Potosí y a la localidad de Macha, donde se realiza el Tinku, tuve la gran oportunidad de encontrar al Historiador Lic. Roberto Burgoa, Historiador que me otorgo sus conocimientos referente a lo que significa el Tinku, oriundo de Potosí me pudo señalar que el estado no tiene políticas claras que apoyen este tipo de rituales, que su protección aun no está reconocida en el mundo, y que debe poner más énfasis en que organismos extranjeros reconozcan que el Tinku es de Bolivia y que el Rito es lo mas sagrado que existe para los hombres y mujeres de las diferentes localidades del Norte Potosino.

Con referencia a la pregunta si debe existir un Tratado Trilateral entre Bolivia, Perú y Chile por las constantes manifestaciones de plagio de nuestra danza como el Tinku llevada a cabo en estos países, todos afirmaron que de la mejor manera como ser la diplomática, se deben llegar a acuerdos de respeto por nuestras danzas, aseguran en su mayoría los entrevistados que el tratado se puede llevar adelante con un grupo selecto de entendidos en la materia intencional, pero que para coordinar y aceptar tales tratados debemos exponer de manera clara que el Tinku es de Bolivia y que es un Rito antes de ser una Danza, la música, la danza y el vestuario son los complementos a este Rito, por lo que la implementación y creación de un tratado internacional trilateral podrá limitar el uso y abuso que hacen estos países, y que los mismos reconozcan que este es un rito y

una danza Folklórica Boliviana, solo así podremos demostrar al mundo que el Tinku es de macha Bolivia.

Sobre la promoción Turística del Tinku, es necesaria una ley que promocioe la danza y el rito, con el apoyo de la nueva ley de Turismo Bolivia te Espera, podremos llegar a diversos países de América, Europa y del mundo entero, esta ley permitirá en primera instancia la protección del Tinku Jurídicamente, así también permitirá promocionarla en las plataformas turísticas del mundo, el Lic. Dante Caero señala que el Tinku por ser un Rito y Danza Folklórica en la actualidad tiene una compleja composición de varios elementos que son protegidos de manera dividida, tal como podría ser el vestuario, la música, las expresiones corporales en si, tales que hacen de esta una danza folklórica, los organismos internacionales como la OMPI no consideran pertinente registrar las danzas folklóricas por tener la composición de estos elementos, pero que no es difícil poder llegar ante estos organismos internacionales y exponer nuestra necesidad al observar que países están haciendo uso, plagio y abuso de lo que nos pertenece. Es una tarea complicada pero considera que el estado a través del Ministerio de Culturas y Turismo ser los actores que lleven adelante los registros y patentes de nuestros elementos culturales y patrimoniales.

Es así que cada una de las entrevistas apoyan la noción de crear un tratado Trilateral con estos países, pueden observar que es necesaria la limitación a la danza del Tinku en estos países, que si bien no se los puede prohibir de manera tajante, se puede limitar su uso y ejecución, y no permitir que se haga publicidad y desnaturalización de lo que es Boliviano. La ley de Promoción Turística del Tinku es un apoyo al tratado internacional, estas dos herramientas más la aplicación de las mismas por el estado y las Políticas de promoción turística permitirá que los países tengan certeza de que el Tinku es Boliviano.

### **1.3. Observación.**

#### **1.3.1.- Fotografía.**

Como técnica utilizada en la presente investigación, no podría hacer omisión a la técnica de la fotografía, técnica utilizada dentro de la observación como un mecanismo más de análisis de los hechos acontecidos en la investigación, resaltando que la fotografía puede demostrar las acciones que se realizan dentro de la fiesta de la Cruz, el ritual del Tinku en Macha, localidad del Norte de Potosí, mediante la fotografía se puede observar el desarrollo del ritual, desde el ingreso a la plaza mayor, el rito en la torre mayor, el ingreso de cada una de las comunidades a macha, los encuentros de los comunarios en el ritual, la vestimenta que es una de las características importantes que pueden demostrar la cultura viva de estas comunidades, el arte textil que estas poseen,

como así también los encuentros y desencuentros que ocurren a lo largo de la fiesta de la Cruz los dos días, tres y cuatro de mayo de cada año, claro está señalar que no existen modificaciones significativas cada año en el presente ritual. Esta técnica de la observación con la fotografía realizó un gran apoyo visual para conocer a fondo la fiesta de la Cruz, el ritual del Tinku, la vestimenta, la danza como tal en sus diferentes escenarios. Mediante la fotografía he podido captar los mejores momentos del encuentro, de la danza, de la vestimenta y de las características y situaciones que se viven en las comunidades del norte de Potosí.

### **1.3.2.- Video.**

Esta Técnica del video incluida dentro la Técnica de Investigación como ser la Observación, ha podido colaborar a la presente investigación, con aporte visuales reales sobre los verdaderos acontecimientos que se realizan en la fiesta de la Cruz en la localidad de Macha donde se pudo realizar las tomas requeridas para poder demostrar en que consiste el ritual del Tinku.

Una de las características más importantes a resaltar es que fue difícil la grabación de los acontecimientos vividos los dos días de la fiesta, por la ignorancia y la preocupación que tiene los comunarios con referencia a los medios de comunicación, los extranjeros, los visitantes bolivianos, los investigadores y toda aquella persona extraña a los lugares donde se desarrolla el Tinku. Debo señalar que esta técnica me pudo ayudar en descubrir las verdaderas provocaciones, el desarrollo de los encuentros cuerpo a cuerpo, el ingreso de las comunidades a la plaza mayor de Macha, así también pude realizar la recolección de videos sobre aspectos transcendentales de la cultura norte potosina, como la música y la danza, estas como parte del ritual y de la fiesta de la Cruz. El video demuestra cada una de las facetas de encuentro, haciendo efectiva y veraz la información proporcionada en la presente investigación. Los videos obtenidos de cada una de las tomas realizadas son un aporte vivo a la cultura y el patrimonio folklórico del país, son un aporte a la investigación científica de cada uno de los hechos y acontecimientos vividos en la fiesta de la Cruz y que no solo quedan escritos y relatados en papel, más al contrario el video es un aporte más de la tecnología para ser comprobable las hipótesis y las investigaciones planteadas.

## **CAPITULO VII.**

### **1.- ANALISIS SOBRE LA PROMOCION TURISTICA, LA PROTECCION JURIDICA, EL PLAGIO, USO, EJECUCIÓN, APROPIACIÓN INDEBIDA, IMITACIÓN, DEFORMACIÓN Y DESNATURALIZACIÓN DEL TINKU EN PERU Y CHILE.**

La problemática de la promoción turística y la protección del Tinku que deba tener se basa según el papel del “dominio público”, una parte integrante de la formulación de un marco normativo adecuado para considerar la protección y promoción de las expresiones culturales tradicionales como el folklore y el Tinku, es la clara comprensión del papel, los límites y las fronteras del denominado “dominio público”. El término “dominio público” se utiliza para referirse a los elementos de la propiedad intelectual que no son susceptibles de registrarse como propiedad privada y cuyos contenidos tiene derecho a utilizar legítimamente cualquier persona. “dominio público” en este contexto no significa lo mismo que “accesible públicamente”: por ejemplo, hay contenidos de Internet que están disponibles al público pero que no forman parte del “dominio público” desde el punto de vista del derecho de autor. A menudo, las comunidades indígenas y otras partes interesadas caracterizan el “dominio público” como algo que ha sido creado por el sistema de propiedad intelectual y que, por tanto, no respeta la protección de las expresiones culturales tradicionales que exigen el derecho consuetudinario y las leyes indígenas.

El debate sobre el tipo de protección adecuada se reduce a si deben realizarse cambios en los límites actuales entre el “dominio público” y el ámbito de la su caso cómo cabría realizarlos. En otras palabras, ¿resulta adecuada la protección que existe hoy en día de la propiedad intelectual de creaciones, ejecuciones o interpretaciones contemporáneas basadas en la tradición? ¿Consigue ésta el equilibrio adecuado y satisface las necesidades de las comunidades tradicionales y de la población en general? ¿Ofrece el

máximo de oportunidades para el desarrollo económico y de la creatividad? ¿O se necesita alguna forma nueva de protección para el material previo o que sirve de base?

Las respuestas a estas complejas preguntas son variadas. Algunos sostienen que el carácter de dominio público del folklore no impide su desarrollo. Por el contrario, alienta a los miembros de una comunidad a mantener vivo el “patrimonio cultural previo” al proteger el derecho de autor de los Individuos de una comunidad cuando utilizan diversas expresiones de su “patrimonio cultural preexistente”, en sus creaciones u obras actuales. Por otro lado, se pone en tela de juicio si debiera negarse la protección a todo material histórico por el simple hecho de que no es lo suficientemente reciente. Desde esta perspectiva, las creaciones nuevas se basan con frecuencia en antecedentes históricos y culturales prestados, y las comunidades culturales merecen ser reconocidas y beneficiarse de este tipo de uso de sus tradiciones.

La forma en que se configura y define un sistema de promoción y protección depende en gran medida de los objetivos que pretende lograr. Varios países han expresado diversos objetivos en materia política que se encuentran en la base de la protección de la expresión cultural tradicional o llamada Folklore, entre los que figuran los siguientes:

- La creación de riqueza y de oportunidades comerciales, y el desarrollo económico sostenible.
- La preservación, promoción y desarrollo de las culturas tradicionales y del folklore.
- La prevención de la explotación no autorizada, del uso ilegítimo y del abuso de las expresiones culturales tradicionales o del folklore.
- El fomento del respeto a las culturas tradicionales y a las comunidades que las preservan.
- La salvaguardia de la identidad cultural y de los valores de las comunidades.
- La estimulación de la diversidad cultural.

La Secretaría de la OMPI sigue llevando a cabo, bajo petición, actividades de cooperación jurídico-técnicas para el establecimiento, consolidación e implantación efectiva de sistemas y medidas de protección jurídicas de las expresiones culturales tradicionales. Como parte de este programa, está elaborando una “Guía

práctica”completa destinada a legisladores, responsables políticos, comunidades y otras partes interesadas, y está preparando también guías más adaptadas a otras partes interesadas como usuarios comerciales u organizaciones artesanales. Además, se está estudiando la elaboración de contratos tipo, códigos de conducta y directrices para que puedan ser utilizadas por los archivos de folklore, los museos y otras instituciones, de modo que les ayude a tratar los aspectos de propiedad intelectual de sus colecciones de patrimonio cultural.

La enorme cantidad de análisis jurídicos, ponencias nacionales y regionales, informes y otros materiales estudiados por el Comité de la OMPI, ha permitido asentar unos sólidos cimientos para el desarrollo de legislación internacional.El Comité ha asumido la tarea de extraer esta interpretación práctica en forma de opciones políticas y legislativas precisas para mejorar la protección y promoción de las expresiones culturales tradicionales y/o folklore, mediante la adaptación o ampliación de los sistemas convencionales de propiedad intelectual o mediante sistemas sui generis independientes. Estas opciones políticas y legislativas podrían, en el caso de que así lo decidieran los estados miembros de la OMPI, constituir labase de recomendaciones, directrices, disposiciones tipo u otros instrumentos destinados a proteger y promocionar a nivel nacional, regional e internacionalmente las expresiones culturales tradicionales y/o Folklore. Este avance en el plano jurídico se fundamentaría en la protección y promoción al folklore que ya proporcionan los tratados internacionales, y llevaría a una promoción y protección más efectiva de las expresiones culturales tradicionales al estar basada en un entendimiento colectivo más firme de los principios y objetivos comunes en materia de protección. Esto contribuiría a coordinar y consolidar las respuestas nacionales ante la preocupación por la falta de reconocimiento y de respeto al patrimonio cultural de las comunidades indígenas y tradicionales, y aseguraría que este patrimonio se utiliza de forma adecuada y equitativa, a la vez que permite el intercambio y la evolución.

Debo hacer énfasis y señalar que el rito salió del anonimato en la década del 70, cuando el programa de televisión **aunque usted no lo crea** hizo un especial de esta manifestación que, entonces, no sólo fue calificada de bárbara sino también única en el

mundo. Entre 2000 y 2001, la denominada guerra de ayllus entre laimes, jukumanis y otras parcialidades del norte potosino contra los qaqachakas del sur de Oruro mostró el lado inhumano del ritual, porque cobró la vida de 57 personas. El historiador Edgar Valda apuntó que es difícil que una manifestación como el tinku haya sido exportada a la serranía peruana para adquirir características propias debido a que sus practicantes, los pueblos kollas del norte potosino, convirtieron a su territorio en una especie de isla que resistió tanto el avance de los inkas como la conquista española. Valda fue director de la Casa de Moneda y encontró el verdadero origen de la Virgen de Copacabana. Actualmente trabaja en una investigación que halló vestigios del tinku en Potosí entre 1550 y 1555. Señala también: **“No conozco ningún otro estudio que hable de un tinku que no sea el potosino, dijo”**. El 24 de febrero de 2002, el diario el Potosí denunció que los peruanos mostraron el Tinku como propio en el carnaval de Juliaca. Pese a los anuncios que realizaron las autoridades de cultura de entonces, no se conoce que por lo menos se haya solicitado una explicación al vecino país.

El 10 de junio de 2002, este mismo diario denunció que la Escuela Superior del Folklore Teodoro Valcarcel del Perú presentó las danzas de los caporales y el Tinku como originarias de ese país en el programa MiskiTakiy de la Televisión Nacional del Perú. Esa advertencia tampoco fue atendida por las autoridades. En la fiesta de la Virgen de la Candelaria se presentó un total de 11 danzas que los bolivianos creemos propias y, según se puede ver en algunos casos, las fraternidades ya tienen una tradición que data de años. Por ejemplo, la Asociación Folklórica Espectacular Diablada Bellavista es una institución artística fundada en Puno en 1963 mientras que otra pertenece nada menos que a la Policía Nacional del Perú. Para Edgar Valda, algunas danzas, como llameradas y ayarachis, pueden tener origen común pero en otras como la Diablada, Morenada, Caporales o Tinkus, los argumentos se inclinan por el lado boliviano. Eso ya es una apropiación no ética, dijo el historiador.

Después de la promulgación del decreto de patrimonio en fecha el 24 de julio de 2011, el patrimonio cultural e inmaterial de cinco danzas folklóricas bolivianas, se pudo evidenciar que esta creación y medida no llegó a cubrir el vacío legal existente sobre nuestras expresiones culturales, esta norma y las recientemente creadas solo responden a

un sentimiento de indignación ante el continuo plagio de nuestras expresiones folklóricas que realizan otros países de manera permanente, estas normativas que declaran patrimonio no generan deberes u obligaciones para países extranjeros, por lo que difícilmente se podrá apelar ante aquellos organismos internacionales pretender asignarle a una danza tradicional folklórica boliviana, un origen o nacionalidad distinta a la boliviana. Ante este hecho son varios los folkloristas bolivianos que han pedido que la protección del patrimonio se conduzca dentro del régimen legal de la propiedad intelectual, esta tarea según la OMPI se ve imposible porque las danzas están compuestas por un conjunto de elementos artísticos como la vestimenta, movimientos y música, aspectos complejos que hacen imposible individualizar y proteger los bailes tradicionales.

Con respecto a impedir actos de imitación o plagio ocurridos en otros estados, el Estado Boliviano a través del ministerio de culturas ha señalado que no coartara esa libertad siempre y cuando los grupos folklóricos extranjeros reconozcan la titularidad boliviana de la obra, para que estas acciones sean respaldadas legalmente por parte de los bolivianos, sería necesario que los derechos de propiedad intelectual sean regulados por los tratados internacionales, pues carece de sentido práctico aprobar normas internas que atribuyen la propiedad de una manifestación cultural a un determinado estado, sin que una contraparte internacional reconozca dicha propiedad a través de un instrumento o normativa internacional.

## **2.- Escenarios y Festividades Pagano Religiosos de Chile y Perú donde se ejecuta e imita el Tinku.**

### **2.1.- Fiesta de "La Tirana" a la Virgen del Carmen – Carnaval Andino (Chile).**

La Fiesta de La Tirana es una celebración de carácter religioso realizada anualmente en el pueblo de La Tirana, comuna de Pozo Almonte, en la Región de Tarapacá, Chile. La celebración se realiza cada 16 de julio, en honor a la Virgen del Carmen. Su Origen se basa según la leyenda recogida y popularizada por el historiador ariqueño Rómulo Cúneo Vidal, Diego de Almagro en su recorrido hacia el descubrimiento de Chile desde

el Cuzco llevaba en su comitiva a un príncipe incaico cautivo llamado Huillac Huma y que era el último sacerdote del culto al Inti; junto a él, iba su bella hija llamada Ñusta Huillac.

Cuando la expedición se encontraba cerca del actual pueblo de Pica, muchos de los yanaconas incas huyeron hacia la pampa del Tamarugal, entre ellos, Ñusta Huillac y su padre. Refugiados en los bosques de tamarugos, Ñusta Huillac organizó una rebelión para restablecer el poder de su nación, llegando a ser temida tanto por sus enemigos que la nombraron como la "Tirana del Tamarugal".

En 1540, pasaba por el pueblo de "La Tirana", el fraile Antonio Rendón, encontrando una cruz, y como forma de homenajear a estos jóvenes, se construye en el lugar una capilla bajo el nombre de "Nuestra Señora del Carmen de La Tirana". Hacia 1910, como parte de la chilenización de Tarapacá, se incluye esta nueva festividad en el calendario chileno un único día el 16 de julio, evocando a la Virgen del Carmen patrona del Ejército de Chile. Las cofradías peruanas y bolivianas fueron desplazadas de la celebración a partir de 1911, concediéndose al baile "El Chino", el más antiguo de los bailes chilenos de La Tirana (fundado en 1908), el derecho de sacar a la Virgen durante la procesión. Como fiesta hasta 1917 estuvo separada de las autoridades de la iglesia. Fue el entonces obispo José María Caro quien acercó los bailes al rito católico.

Dentro de los bailes característicos de esta festividad existen: chinos traídos desde el santuario de Andacollo, son de origen posthispánico. Posee una danza de expansión, caracterizada por sus brincos y sus ejercicios de equilibrio. Los chinos visten trajes que son reminiscencias de los antiguos mineros de la región, de color café caramelo especialmente bordados, con sus culeros en la cintura y capachos (trozos de cuero para cargar mineral) en la espalda. La música se basa en instrumentos aerófonos monocorde y un tamboril. Aunque tradicionalmente es un baile masculino, en la actualidad existen algunas mujeres incorporadas, hoy en día la sociedad religiosa "Baile Chino" es la más antigua en la festividad.

Los Gitanos como lo dice su nombre, el baile evoca las tradiciones de los grupos gitanos, con vestimentas coloridas y donde destacan el uso de pañuelos (en el caso de los hombres, es utilizado extendido detrás de los hombros). Las mujeres acompañan la música con la utilización de panderetas. Por ser de origen no cristiano, no bailan en la plaza frente a la iglesia sino a un costado de ella. Los Kullacas en quechua, "hermana mayor". Se remonta a las danzas ceremoniales de las Virgenes del Sol del Imperio inca. Este baile femenino consta de diversas mujeres que giran en torno a una gran vara. Cada bailarina lleva una cinta de color unida al extremo superior de la vara, por lo que a lo largo de la danza, las distintas cintas se trenzan en el poste.

Cuando el reloj marca las 00:00 del día 16 de julio, estallan fuegos artificiales y la fiesta alcanza su punto máximo en música, danza y cantos para celebrar el cumpleaños de la Virgen. Es lo que se conoce como "La Víspera". En la plaza, se celebra una misa con toda la población del lugar cantando *El alba*, danzando y cantando un "trote".

*Ya me voy, ya me voy yendo,  
de este pueblo tan querido.*

*¡Me voy a ir!*

*Dejando tristes corazones*

A la celebración asisten fieles provenientes de diversas partes de Chile, Perú y Bolivia. Al arribar al pueblo, los peregrinos cantan con alegría, diversas canciones, como la siguiente entonada por fieles del norte de Chile:

*Campos naturales, déjenos pasar,  
porque tus (nombre de la cofradía) vienen a adorar.*

*Abránse las calles, dénnos el camino,  
porque ya llegamos a nuestro destino*

## 2.2.- Fiesta de la "Virgen de la Candelaria"- Puno Perú

La Festividad en honor a la [Virgen de la Candelaria](#), patrona de la ciudad de [Puno](#), en el [Perú](#), se realiza en la primera quincena del mes de febrero de cada año, y representa la más grande e importante manifestación cultural, musical y dancística del [Perú](#), siendo una de las fiestas religiosas más significativas de [Sudamérica](#), por la cantidad de símbolos y de manifestaciones artístico-culturales propias de las culturas [quechua](#), [aymara](#) y mestiza del [altiplano](#) andino y por el volumen de personas que participan directa e indirectamente en su realización. La parte medular de la festividad es la expresión dancística y musical organizada por la [Federación Regional de Folklore y Cultura de Puno](#), que convoca la presencia de más de 150 conjuntos, entre "*danzas nativas*" que proceden de las comunidades y parcialidades de Puno, y los conjuntos de danzas organizados en los distintos barrios de la Ciudad de [Puno](#), en su mayoría denominados "*danzas con trajes de luces*",

Esta festividad se presenta los siguientes momentos: los ensayos, las novenas, albas de fiesta, entrada de cirios, entrada de k'apos, vísperas, [2 de febrero](#), octava, veneración, cacharpari.

Los Ensayos en las comunidades ribereñas al [Lago Titicaca](#) y en las parcialidades [agrícolas](#) y [pecuarias](#), al ritmo de [pinquillos](#), [chagallos](#), lawak'umus, [sikus](#), [bombos](#) y [zampoñas](#), se alistan los pobladores para participar en el "*Gran Concurso de Danzas Autóctonas*" que se realiza el día [2 de febrero](#) de cada año, en el Estadio "*Enrique Torres Belón*" de la ciudad de Puno. Un día antes de las albas de la "Octava", los conjuntos se alistan a recibir a la totalidad de las bandas de músicos que los acompañarán en la festividad, dándoles la bienvenida con mixtura, serpentinatas, cohetes y bombardas, acompañados de ponches y licores a tal acto se le conoce como recepción.

Las novenas se realizan ocho días antes de la fiesta en honor a la Virgen de la Candelaria, se inician cada [24 de enero](#) y culminan el [31](#) del mismo mes, éstas se llevan a cabo en el santuario de la virgen donde los feligreses acuden al templo para agradecer

a la Virgen por las bondades recibidas. El uno de febrero se considera el alba de la fiesta. A partir de las dos de la madrugada, se realiza el estallido de bombardas y camaretazos que se oyen desde las inmediaciones del cerro [Azoguini](#) porque son los [alferados](#) del día jubilar, quienes saludan desde muy temprano a la [Virgen de la Candelaria](#).

En la entrada de cirios por la tarde, los alferados desde su domicilio y acompañados de autoridades e invitados se trasladan nuevamente al santuario de la Virgen portando cirios. En la Entrada de k'apos, también en la tarde, los alferados de los conjuntos ribereños al [Lago Titicaca](#) o [comunidades](#), realizan un pasacalle por las calles de la ciudad, cargando en [llamas](#) y [burros](#) la [leña](#) que posteriormente será quemada en el [Atrio](#) del [Santuario](#) de la [Virgen](#), quienes, al compás de bombos y tambores pasean por las calles, siempre acompañados de [targas](#) y [pinquillos](#). La Misa de Vísperas se realiza en el [Santuario](#) de la [Virgen](#), luego de esa celebración, en el [atrio](#) del [templo](#) se queman fuegos artificiales, las bandas de músicos invitan a la celebración, allí se sirven [ponches](#) a los invitados y amigos, toda esta labor está a cargo de los alferados de la fiesta.

El día dos de febrero, día de la fiesta es el día central. Al amanecer los conjuntos visitan los cementerios para saludar a los integrantes fallecidos. Se realiza una [misa](#) comunitaria a las diez de la mañana; la *Misa de Fiesta* está a cargo del [Párroco](#) del Santuario, allí los devotos rinden homenaje a la [Virgen](#) Morena. Posteriormente se realiza la procesión por las calles de la ciudad, terminada ésta se efectúa el cambio de [alferados](#). Los [feligreses](#) acompañan a la imagen de la [Virgen de la Candelaria](#) en su recorrido, portando [velas](#), y acompañados de una banda de músicos. Paralelamente a ello, el [estadio Enrique Torres Belón](#) de la ciudad de Puno, es escenario del *Gran Concurso de Danzas Autóctonas*, donde participan unos 70 conjuntos quienes también danzan a la Patrona de Puno.

La octava de la [Festividad](#) de la [Virgen de la Candelaria](#) se inicia siete días después del día central. Se realiza igualmente una misa de Albas, entrada de cirios y misa de vísperas, posteriormente se queman castillos, fuegos artificiales, y las bandas de los diferentes conjuntos así como las diferentes agrupaciones de [sicuris](#) participan de esta

actividad. La octava propiamente dicha se realiza siempre un domingo, cuyo acto principal es la Santa Misa, acto litúrgico de reflexión [cristiana](#).

El Cacharparise realiza al día siguiente de la veneración y consiste en realizar una misa de despedida en el Santuario de la [Virgen de la Candelaria](#), y luego concurrir al local institucional. Allí se danza y se adquiere compromisos para el próximo año. Dentro de las danzas interpretadas en esta festividad tenemos a los Sicuris, Morenada, [Diablada](#), Ayarachi, Waca waca, Tinkus, Caporales, Kullahuada, Rey moreno, Rey caporal, Kallahuaya, Llamerada, Siku moreno, Zampoñada, Carnavales, Kajelo, Wifala, Chacareros, Chacalladas. Danzas en su mayoría bailadas, interpretadas y propias de Bolivia y sus diferentes regiones.

Estas son las agrupaciones del Tinku que participan en la fiesta de la virgen de la candelaria en Puno Perú:

1. TINKUS Juventud Tinkus del Barrio Porteño.
2. TINKUS Acuidem Tinkus Juliaca.
3. TINKUS Asociación Folklórica Tinkus Señor de Machallata.

### **3.- ANTEPROYECTO DE TRATADO BILATERAL O MULTILATERAL ENTRE BOLIVIA - PERU Y CHILE, SOBRE LA RESTRICCIÓN A LA EJECUCIÓN Y USO DEL TINKU COMO DANZA FOLKLÓRICA Y RITUAL DE BOLIVIA.**

Los tratados, convenios y acuerdos son instrumentos internacionales constituyen en la era actual, sin lugar a dudas, la base de la diplomacia mundial, puesto que permiten que una sociedad globalizada en la que se encuentran marcados intereses contrapuestos en el ámbito económico, político, religioso, militar, cultural, etc., pueda convivir conforme a un orden internacional establecido, donde han sido los tratados, concebidos como la base, el soporte, piedra angular de las relaciones internacionales y expresan material de

la voluntad de los sujetos de derecho internacional, los que han hecho posible que se pueda convivir en un mundo, que aunque con numerosos problemas de naturaleza internacional, donde se lucha constantemente por mantenimiento de la paz, el orden público y la resolución de conflictos internacionales.

Para entender y desarrollar un tratado internacional, debemos conocer el concepto del tratado internacional, según Antonio Linares, un tratado internacional “es un instrumento donde se consignan disposiciones libremente pactadas entre dos o más sujetos de Derecho Internacional con el fin de crear, modificar o extinguir obligaciones y derechos. O tal como señala Charles Rousseau, quien señala que un tratado internacional “es un acuerdo entre sujetos del Derecho de Gentes destinado a producir determinados efectos jurídicos. El artículo 2 de la Convención de Viena sobre el Derecho de los tratados expresa: “Se entiende por Tratado un acuerdo internacional celebrado por escrito entre estados regidos por el derecho internacional, ya conste es un instrumento único en dos o más instrumentos conexos y cualquiera que sea su denominación particular.

Dentro su estructura los tratados internacionales son instrumentos que no tienen que seguir un patrón común en cuanto a sus partes o estructura, puesto que debe recordarse que un tratado es un acuerdo de voluntades entre los sujetos del derecho internacional público, de allí que se considere que son estas partes las que de mutuo acuerdo pueden diseñar la contextura del mismo, tomando en cuenta patrones indicadores como el objeto, la materia a la cual se refieren, cláusulas especiales que las partes quieran convencionalmente aplicar, etc., y así puede configurarse un diseño propio e incluso innovador de este tipo de documentos internacionales. A continuación la elaboración del proyecto de tratado internacional entre los estados de Bolivia, Peru y Chile.

### **Los Estados contratantes:**

**Considerando** que las expresiones del folklore en Bolivia, Perú y Chile, son desarrolladas y perpetuadas por comunidades y por individuos que reflejan las

expectativas de esas comunidades, que representan una parte importante del patrimonio cultural viviente de la humanidad,

**Considerando** que las modernas tecnologías facilitan la comercialización de las expresiones del folklore más allá de las fronteras del país de donde es originario,

**Considerando** que dicha comercialización de las expresiones del folklore (entre ellas la vestimenta, danza, música y ritos ancestrales) podrían llevar a una indebida explotación, uso y distorsión del patrimonio cultural de que se trata,

**Considerando** que una reglamentación internacional de la protección de las expresiones del folklore contra la explotación ilícita, usos, deformación, desnaturalización y otras acciones lesivas ha llegado a ser, por tanto, indispensable como medio de promover su ulterior desarrollo, su auténtica conservación y difusión, sin perjudicar los legítimos intereses de los que tienen acceso a ellas,

**Considerando** que las expresiones del folklore constituyen manifestaciones de la creatividad intelectual, memoria histórica, tienen derecho a una protección legal de forma análoga a la que se otorga a las obras protegidas por el derecho de autor,

**Considerando** que Organismos Internacionales han realizado varios estudios, documentos para determinar la protección de las expresiones de Folklore mediante tratados y leyes tipo para países en Latinoamérica, haciendo de este un material para el desarrollo de tratados internacionales entre países que utilizan dentro su acervo cultural expresiones de folklore únicas en cada país y región y que destacan su identidad cultural y patrimonial, y que pueden ser susceptibles de apropiaciones indebidas.

**han convenido lo siguiente:**

### **ARTÍCULO 1 - Expresión del folklore protegida.**

A los efectos del presente Tratado, se entiende por “expresión del folklore” la producción integrada por elementos característicos del patrimonio artístico tradicional desarrollado y perpetuado por una comunidad o por individuos que reflejen las expectativas artísticas tradicionales de su comunidad, en particular se entiende por expresión del Folklore a el Tinku con sus diversos componentes sean estos, música, instrumentos, vestuario, danza, coreografía y rito.

### **ARTÍCULO 2.- Reconocimiento expreso y tácito.**

Los estados Contratantes Perú y Chile, reconocen que el Rito y Danza del Tinku, con todos sus componentes artístico culturales y patrimoniales como la música, la vestimenta, coreografía y cualquier otra cualidad que posea el Tinku, es un Rito y Danza Folklórica Boliviana, considerada está a nivel mundial como una Expresión de Folklor tal como lo señala la OMPI.

### **ARTÍCULO 3 - Tratamiento nacional.**

Cada Estado contratante acordará la misma protección a las expresiones del folklore originarias de otro Estado contratante que la acordada a las expresiones del folklore originarias de su propio territorio, sin perjuicio de la protección específicamente garantizada y de las excepciones explícitamente previstas por este Tratado.

### **ARTÍCULO 4.-Autoridades competentes.**

1. Todo Estado contratante deberá designar una o más autoridades competentes (en adelante denominada “la autoridad competente”) que administrará, de acuerdo con los términos del Tratado, la protección y el reconocimiento del titular de las expresiones del folklore, en este caso particular el Tinku y solicitará la aplicación de la protección en los otros Estados contratantes de dichas expresiones originarias de su propio territorio.
2. Todo Estado contratante deberá, en el momento del depósito del instrumento de ratificación, de aceptación o de adhesión, notificar al Secretario General de las Naciones

Unidas, mediante una declaración escrita, todas las designaciones hechas de acuerdo con el párrafo 1 y dar información completa sobre los derechos y obligaciones de la autoridad así designada. Todo cambio posterior en la designación o en los antedichos derechos y obligaciones deberá ser inmediatamente notificado de la misma forma.

#### **ARTÍCULO 5.-Utilizaciones sujetas a autorización.**

1. La utilización de la expresión del folklore conocida como TINKU, deberá requerir **una autorización escrita** de la autoridad competente del Estado contratante del cual sea originaria la expresión del folklore, si el propósito de la utilización es el de hacerla con fines de lucro en otro Estado contratante o que no sea contratante:

- a) la publicación, reproducción, distribución o importación, con el propósito de distribución al público, de reproducciones o grabaciones de recitaciones o de interpretaciones o ejecuciones de expresión del folklore;
- b) la interpretación o ejecución pública de la expresión del folklore denominada Tinku, así como toda comunicación al público sin hilo, por hilo o por cualquier otro medio, de expresión del folklore o de sus recitaciones o interpretaciones o ejecuciones, sea en vivo o grabadas.

2. Todo Estado contratante deberá, en el momento del depósito del instrumento de ratificación, de aceptación o de adhesión, notificar al Secretario General de las Naciones Unidas, mediante una declaración escrita, los tipos, las principales características y la fuente de las expresiones artísticas del folklore originarias de su territorio, cuya utilización está sujeta a una autorización escrita de su autoridad competente. Todo cambio deberá ser notificado de la misma forma.

#### **ARTÍCULO 6 - Solicitud de otorgamiento de autorización.**

1. Según los términos del Artículo 4, la solicitud de autorización debe ser presentada, con la debida anticipación, por el futuro utilizador de la expresión del folklore denominada como Tinku (en adelante denominado “el solicitante”) por

intermedio de la autoridad competente del Estado contratante del cual es oriundo el utilizador o donde tiene su residencia habitual o su sede social, a la autoridad competente del Estado contratante del cual la expresión del folklore es originaria; la solicitud deberá especificar inequívocamente, en forma escrita, la expresión del Tinku que se propone utilizar, su origen, así como la naturaleza y extensión de la utilización proyectada.

2. La autorización deberá darse en forma escrita sin demora indebida; será acordada bajo condición del pago de una remuneración equitativa cuyo monto, en caso de desacuerdo, será fijado por la autoridad competente del Estado contratante del cual la expresión del folklore es originaria. Ninguna solicitud será negada, salvo en el caso de que la utilización proyectada resultara perjudicial al honor o a la dignidad del país o de la comunidad de origen. Toda negativa deberá ser justificada por escrito.

#### **ARTÍCULO 7 – Excepciones.**

1. Las disposiciones del Artículo 4, no se aplicarán cuando la utilización es:

- a) para fines de actividades pedagógicas;
- b) para fines de creación de una obra literaria y artística original.

2. Tampoco se aplicarán las disposiciones del Artículo 4, cuando la utilización es ocasional, lo que comprende, entre otros casos:

- i) la utilización de cualquier expresión del folklore como el Tinku, que pueda ser vista u oída en el transcurso de un acontecimiento para fines de información sobre dicho acontecimiento por medios fotográficos, de radiodifusión, o de grabación sonora o visual, siempre que el alcance de dicha utilización se justifique por los fines de información.
- ii) utilización de objetos en que se hallen incorporadas las expresiones del folklore que estén situados de manera permanente en un lugar en el que puedan ser vistos por el público, si la utilización consiste en incluir su imagen en una fotografía, en un filme o en una emisión de televisión.

### **ARTÍCULO 8 - Mención de la fuente**

1. En todas las publicaciones impresas, medios tecnológicos (fotografía, transmisiones en vivo por televisión, videos documentales, vestimenta, instrumentos y música) en relación con toda comunicación al público y el uso de la danza, de toda expresión identificable del Tinku, **deberá indicarse su fuente**, en forma apropiada y expresa, mencionando la comunidad y/o el lugar geográfico del que procede la expresión utilizada.

### **ARTÍCULO 9 – Infracciones.**

Todo Estado contratante deberá imponer sanciones penales de acuerdo con los siguientes criterios a:

1. toda persona que deliberadamente o por negligencia no cumpla con la exigencia de obtener autorización, según los términos del Artículo 4;
2. toda persona que deliberadamente o por negligencia no cumpla con la mención de la fuente, de acuerdo con el Artículo 7;
3. toda persona que intencionalmente engañe a otros respecto del origen de la expresiones del folklore;
4. toda persona que, en forma directa o indirecta, desnaturalice intencionalmente una expresión del folklore en el caso particular de este tratado; el Tinku de manera perjudicial al honor, la dignidad o los intereses culturales de la comunidad Boliviana.

### **ARTÍCULO 10– Confiscación.**

Todo Estado contratante preverá la posibilidad de confiscación de todo objeto que haya sido producido o importado de una forma que constituya infracción, según los términos del Tratado, así como de los beneficios obtenidos en razón de la infracción.

**ARTÍCULO 11 - Recursos civiles.**

Todo Estado contratante preverá la posibilidad de reclamar daños y perjuicios o de emplear otros recursos civiles, cuando la utilización ha sido hecha sin la autorización o el pago requerido o de cualquier otra forma, así también como la negación de autorización sin fundamentación por parte del estado propietario de la expresión del folklore Tinku, y a su vez ocasione un perjuicio económico al Estado o la comunidad de donde es originaria la expresión del folklore utilizada.

**ARTÍCULO 12 - Relaciones con otras formas de protección.**

El presente Tratado no limitará ni perjudicará, en ningún caso, ninguna forma de protección aplicable a las expresiones del folklore, en virtud de la legislación nacional sobre derecho de autor, ni de los tratados internacionales sobre derecho de autor, sobre los derechos de los artistas intérprete o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, o sobre la propiedad industrial. Tampoco podrá ir en detrimento de otras formas de protección previstas para la salvaguardia y preservación del folklore.

**ARTÍCULO 13 - Depósito y firma del Tratado.**

El presente Tratado se depositará ante el Secretario General de las Naciones Unidas y quedará abierta hasta la firma de todos los Estados Intervinientes.

**ARTÍCULO 14 - Entrada en vigor del Tratado.**

1. El presente Tratado será sometido a la ratificación o a la aceptación de los Estados signatarios. Estará abierto a la adhesión de los Estados a que se refiere el Artículo 12.
2. Los instrumentos de ratificación, aceptación o adhesión se depositarán ante el Secretario General de las Naciones Unidas. El Tratado entrará en vigor tres meses después del depósito del quinto instrumento de ratificación, aceptación o adhesión.

3. Para todo Estado que ratifique, acepte o se adhiera al presente Tratado después del depósito del quinto instrumento de ratificación, aceptación o adhesión, el Tratado entrará en vigor tres meses después de la fecha de depósito del instrumento respectivo ante el Secretario General de las Naciones Unidas.
4. Queda entendido que, a partir del momento en que un Estado acepte las obligaciones que se desprenden del presente Tratado, deberá poder dar efecto a las disposiciones que de dicho Tratado emanan, con arreglo a lo que dispone su legislación interna.

**ARTÍCULO 15 - Denuncia del Tratado.**

Todo Estado contratante tendrá la facultad de denunciar el presente Tratado. La denuncia tendrá efecto seis meses después de la fecha en la cual el Secretario General de las Naciones Unidas haya recibido la notificación pertinente.

**ARTÍCULO 16 - Notificaciones por el Secretario General de las Naciones Unidas.**

1. El Secretario General de las Naciones Unidas informará sin demora al Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y al Director General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual:

- a) de las firmas del presente Tratado;
- b) de los depósitos de los instrumentos de ratificación, aceptación o adhesión;
- c) de la fecha de entrada en vigor del presente Tratado;
- d) de las notificaciones y declaraciones recibidas de los Estados contratantes, según los términos del presente Tratado.

2. Los Directores Generales de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual informarán sin demora a los Estados contratantes de todas las notificaciones recibidas del Secretario General de las Naciones Unidas.

**ARTÍCULO 17 - Idiomas del Tratado.**

1. El presente Tratado será firmado en un solo ejemplar en idioma Castellano.

2. El Director General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y el Director General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, previa consulta con los gobiernos interesados, establecerán textos oficiales del presente Tratado, después de su entrada en vigor, en idiomas quechua, aymara, inglés y mapuche.

#### **4.- ANTEPROYECTO DE LEY PARA LA PROTECCION JURIDICA Y PROMOCION TURISTICA DEL TINKU, COMO PATRIMONIO CULTURAL, RITUAL Y DE EXPRESION FOLKLORICA BOLIVIANA.**

**Considerando** que el folklore representa una parte importante del patrimonio cultural viviente de la nación, desarrollado y perpetuado por comunidades en el seno de la nación, o por individuos que reflejen las expectativas de esas comunidades;

**Considerando** que la difusión del Tinku como Rito y Danza, puede ocasionar el plagio, la desnaturalización, el uso, la explotación inadecuada e ilícita del patrimonio cultural de la nación;

**Considerando** que cualquier abuso de tipo comercial u otro o toda desnaturalización del Tinku como parte del acervo cultural patrimonial y como expresión del folklore de nuestranación, es perjudicial para los intereses culturales, patrimoniales y económicos de ésta;

**Considerando** que las expresiones del folklore, en cuanto constituyen manifestaciones de la creatividad intelectual, merecen una protección y promoción turística inspirada en la que se otorga a las producciones intelectuales;

**Considerando** que la promoción turística y protección jurídica resulta indispensable como medio de desarrollar, perpetuar y divulgar más intensamente el Tinku, tanto en el país como en el extranjero, sin lesionar los intereses legítimos concernidos;

**Considerando** que el Tinku es patrimonio Cultural de Bolivia, parte integra de nuestro acervo cultural y folklórico boliviano y que necesita ser promocionado turísticamente a través del turismo comunitario.

**Considerando** que la promoción turística para el Tinku, es de vital importancia para el desarrollo económico de las regiones Norte Potosinas, el desarrollo económico del País y el desarrollo de nuestro Folklore Boliviano.

**LEY N° xxx**

**LEY DE xx DE xxxxxx de xxxx.**

**XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX**

**PRESIDENTE CONSTITUCIONAL DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA**

Por cuanto, la Asamblea Legislativa Plurinacional, ha sancionado la siguiente Ley:

**LA ASAMBLEA LEGISLATIVA PLURINACIONAL,**

**D E C R E T A:**

**ARTÍCULO PRIMERO.- Objeto de la Ley.**

La presente ley tiene como objeto la protección jurídica y la promoción turística del Tinku como rito y danza folklórica sumados todos sus componentes, todo esto considerado como patrimonio e identidad cultural de Bolivia.

**ARTÍCULO 2.- Principio de la protección.**

Las expresiones del folklore desarrolladas y perpetuadas en el ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA como el Tinku, estará protegida por esta ley contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas, tal como se definen la presente ley.

**ARTÍCULO 3 - Expresiones del folklore.**

A los efectos de la presente ley, se entiende por “expresiones del folklore” las producciones integradas por elementos característicos del patrimonio artístico

tradicional desarrollado y perpetuado por el Estado Plurinacional de Bolivia, o por individuos que reflejen las expectativas artísticas tradicionales, en particular:

- a) Las expresiones verbales, tales como: los cuentos populares, la poesía popular y los enigmas
- b) las expresiones musicales, tales como: las canciones y la música instrumental populares y/o autóctonas;
- c) las expresiones corporales, tales como: las danzas y representaciones escénicas o coreográficas populares y formas artísticas de rituales; y

Las expresiones tangibles, tales como:

- a) Las obras de arte popular y tradicional, tales como: dibujos, pinturas, tallas, esculturas, alfarería, terracota, mosaico, ebanistería, forja, joyería, cestería, labores de punto, textiles, tapices, trajes;
- b) los instrumentos musicales.

#### **ARTICULO 4.- Ritual del Tinku.**

Entiendase al Ritual del Tinku como el patrimonio cultural del Estado Plurinacional de Bolivia, representada geográficamente por la comunidad de Macha en el Norte de Potosí. El ritual del Tinku es la máxima expresión de la cultura viva del Norte de Potosí, que unifica la fiesta católica con la fiesta popular e indígena de área andina de Bolivia.

#### **ARTÍCULO 5.- Danza Folklórica del Tinku.**

Entiendase a la Danza Folklórica del Tinku como la máxima expresión coreográfica y dancística del ritual del Tinku, ejecutada en las diferentes festividades pagano religiosas conocidas como entradas y/o fiestas folklóricas de toda índole que se ejecuten y practiquen en todo el Territorio Nacional del Estado Plurinacional de Bolivia como fuera de ella.

#### **ARTÍCULO 6.- Componentes del Tinku.**

Entiendase al Tinku con sus siguientes componentes:

- I. Localidad Geografica: El Tinku se desarrolla en la Localidad de macha, en el municipio de Colquechaca en la provincia de Chayanta del Departamento de Potosi, Bolivia.
- II. El Rito: es “la forma que adquiere la expresión cultural que manifiesta la yuxtaposición de dos realidades denominadas como sagradas y profanas.
- III. La Danza: es considerada como aquella creación coreográfica colectiva o individual originada o tradicionalizada en determinadas circunstancias geográficas, también se considera danza Al conjunto de movimientos que forman una pieza completa de baile.
- IV. La Música: es toda manifestación artística, es un producto cultural, el fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, circunstancias, pensamientos o ideas, sonoridad organizada.
- V. La Vestimenta compuesta por: Los Varones: ch’ulu, montera, ñuku (manoplas o cintas de cuero para envolver las manos), chaquetilla, chaleco, pechera de cuero curtido, bufandas, pantalón interior de tocuyo de color blanco, pantalón exterior de tela gruesa de color oscuro, ch’umpi (faja), sik’as (polainas), ujut’as, las jula julas y el charango, las abarcas y/o sandalias. Las Mujeres: el aqxu (vestido) de color oscuro y decorado con bordados multicolores en su parte inferior, lliklla, almilla, rebozo (manta) oscuro igualmente decorado con bordados de flores de colores muy llamativos, sombrero adornado con trenzas de cabello natural que van en el ala frontal además de plumas y espejo, ujut’a, tullma (adorno para decorar los cabellos trenzados propios). El traje de la mujer está compuesto de las siguientes partes principales: La camisa prenda confeccionada de tocuyo de colores vivos, rosado y mangas largas. La almilla es un vestido largo, cuyo ruedo va adornado con bordados llamativos, las mangas llegan hasta el antebrazo, dejando verse parte de la camisa, se confeccionan con bayeta negra. El ajsu o ajxu es una prenda parecida a una capa que se coloca en la parte delantera de la almilla. El REBOZO es una manta de color oscuro con bordado de vivos colores cuyos diseños son generalmente flores de distintas clases. El KEPI está formado por un agujero, le sirve para cargar a su niño o merienda. El SOMBRERO está fabricado de lana de oveja, las solteras los adornan con plumas blancas y rosada. Las OJOTAS son las sandalias parecidas a las que usan los hombres.
- VI. Los Instrumentos como: Jula Jula es un instrumento de tres y cuatro tubos contruidos de cañahueca, van generalmente en cinco medidas diferentes, del más grande al más pequeño se denominan así: Jula-Jula Orkho (el más grande y el guía), Jula-Jula Mali (el mediano), Jula-Jula Liku (Liku significa estrellita en

Aymara), Jula-Jula Tijli, Jula-Jula Ch'ili (el más pequeño), todos a intervalo de octava. El Charango es un [instrumento de cuerda](#) usado en la región de la [Cordillera de los Andes](#), posee cinco pares de [cuerdas](#) dobles, aunque hay variaciones con menos o más cuerdas, pero casi siempre en cinco órdenes o juegos.

- VII. Los cantos de las mujeres y varones Norte Potosinas, cuando se realiza el calampeo con el charango e interpretan letras acordes a la temporada y a sus vivencias.

#### **ARTÍCULO 7. - Utilizaciones sujetas a autorización.**

Las siguientes formas de utilización del Tinku, están sujetas a autorización de la autoridad competente, cuando se hacen a la vez con fines lucrativos y fuera de su contexto tradicional o acostumbrado:

1. Toda publicación, reproducción y toda distribución de ejemplares que demuestren de manera visual y musical el ritual y la danza del Tinku.
2. Toda ejecución o interpretación pública, transmisión por hilo o por cable y cualquier otra forma de comunicación al público sobre el ritual, la danza, la vestimenta y la música del Tinku.

#### **ARTÍCULO 8.-Excepciones.**

1. Las disposiciones del Artículo 6 no se aplicarán en los casos siguientes:
  - a) Utilización para fines de actividades pedagógicas;
  - b) Utilización para fines de ilustración de la obra original de un autor, siempre que el alcance de tal utilización sea compatible con el buen uso;
2. Tampoco se aplicarán las disposiciones del Artículo 6, cuando la utilización del ritual, la danza, la música y la vestimenta del Tinku sea fortuita, lo que comprende, entre otros casos:
  - a. La utilización de cualquier componente del Tinku, que pueda ser vista u oída en el transcurso de un acontecimiento para fines de información sobre dicho acontecimiento por medios fotográficos, de radiodifusión, o de grabación sonora

o visual, siempre que el alcance de dicha utilización se justifique por los fines de información.

#### **ARTÍCULO 9.- Mención de la fuente.**

En todas las publicaciones impresas y en relación con cualesquiera comunicaciones al público de una expresión identificable del folklore como es el Tinku, deberá indicarse su fuente de forma apropiada, mencionando la comunidad y/o el lugar geográfico del que procede la expresión utilizada.

#### **ARTÍCULO 10.-Infracciones.**

- I. Toda persona que, deliberadamente o por negligencia, no cumpla las disposiciones de los artículos precedentes, incurrirá en: Incumplimiento a las disposiciones de la Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia según sus respectivos artículos en relación con la protección de la cultura y el patrimonio nacional.
- II. Toda persona que, sin la autorización de la autoridad competente utilice deliberadamente o por negligencia el Tinku como ritual y danza sumando sus componentes tal como lo señala el Artículo 5 de la presente ley y cause daño social y económico al Estado, incurrirá en sanciones impuestas por la Judicatura Penal Ordinaria, Ley de organización Judicial, Código Penal, Código de Procedimiento Penal, Ley de Derechos de Autor, todas de las denuncias interpuestas a través y por el Ministerio Público y cualquier institución en pro y defensa del Tinku.
- III. Toda persona que intencionalmente engañe a otros respecto de la fuente y origen del Tinku, así como las ejecuciones públicas del ritual y la danza, de forma directa o indirecta presentando tales datos engañosos a extranjeros, a residentes extranjeros en Bolivia, como a extranjeros fuera del país, incurrirá en las sanciones impuestas por la Judicatura Penal Ordinaria, Ley de organización Judicial, Código Penal, Código de Procedimiento Penal, Ley de Derechos de Autor, todas de las denuncias interpuestas a través y por el Ministerio Público y cualquier institución en pro y defensa de las expresiones de Folklore como el Tinku.
- IV. Toda persona que utilice en público, de forma directa o indirecta, el Tinku para desnaturalizarla intencionadamente de una forma lesiva para los intereses culturales del Estado Plurinacional de Bolivia y las comunidades donde se realiza

el ritual del Tinku,, incurrirá en las sanciones impuestas por la Judicatura Penal Ordinaria, Ley de organización Judicial, Código Penal, Código de Procedimiento Penal, Ley de Derechos de Autor, todas de las denuncias interpuestas atreves y por el Ministerio Publico y cualquier institución en pro y defensa de las expresiones de Folklore como el Tinku.

#### **ARTÍCULO 11 - Confiscación u otras sanciones.**

Todo objeto producido en infracción de lo dispuesto en la presente ley, y todo beneficio obtenido por el autor de la infracción y que derive de ella, serán objeto de confiscación y de las acciones y medidas aplicables al caso.

#### **ARTÍCULO 12.- Recursos civiles.**

Las sanciones previstas en el Artículo 9, se aplicarán sin perjuicio de la acción por daños y perjuicios u otros recursos civiles que correspondan.

#### **ARTÍCULO 13. – Autoridades.**

- I. Créese la Unidad de Protección y Defensa de las expresiones del Folklore, Bajo tuición del Ministerio de Turismo con el Objetivo de proteger y resguardar exclusivamente el patrimonio folklórico y sus componentes sea la música, vestimenta, danza, ritos y cualquier otro componente que forme parte del patrimonio folklórico o danza folklórica del país).
- II. A los efectos de la presente ley, se entenderá por “autoridad competente” el Poder Judicial atreves del Ministerio Publico que conozca de las denuncias, los juzgados en materia penal en los procesos judiciales, el Ministerio de Culturas cuando correspondan solicitudes de autorización, atreves de sus máximos representantes.
- III. A los efectos de la presente ley, se entenderá por “autoridad supervisora” al Ministerio de Culturas y el Viceministerio de Interculturalidad, la Unidad de Protección y Defensa de las expresiones del Folklore, conjuntamente con el SENAPI y sus áreas o direcciones de asuntos jurídicos.

#### **ARTÍCULO 14. – Autorización.**

1. Toda solicitud de autorización individual o general para cualquier utilización del Tinku como Danza y ritual ancestral, realizado por extranjeros, sea cual fuere su nacionalidad, estará sujeta a autorización en virtud de la presente ley, y se presentará por escrito a la autoridad competente en la Unidad de Protección y Defensa del Folklore bajo la tuición del Ministerio de Culturas.

2. Cuando la autoridad competente y/o la comunidad concernida, conceda la autorización, podrá fijar la cuantía de las regalías y percibir las, éstas deberán corresponder a una tarifa establecida y aprobada por la autoridad supervisora. Las regalías recaudadas se destinarán a la promoción y a la salvaguardia del Tinku a través del Ministerio de Culturas, los gobiernos departamentales, municipales y locales.

#### **ARTÍCULO 15. – Jurisdicción.**

Toda infracción prevista en el Artículo 9, será de competencia del Poder Judicial. Las denuncias serán llevadas a cabo de oficio o de parte por el Ministerio de Culturas, los gobiernos departamentales, municipales y locales; el Ministerio Público, las Instituciones relacionadas o no con la protección de las danzas folklóricas y cualquier ciudadano Boliviano que creyere que existe alguna infracción según la presente ley.

#### **ARTÍCULO 16. - Relación con otras formas de protección.**

La presente ley no limitará ni perjudicará en ningún caso ninguna otra forma de protección aplicable a las expresiones del folklore como es el Tinku, en virtud de la legislación sobre derecho de autor, de la legislación que proteja a los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, de las leyes que protejan la propiedad industrial, o de cualquier otra ley o tratado internacional en el que el país sea parte. Tampoco podrá ir en detrimento de otras formas de protección previstas para la salvaguardia y preservación del folklore.

#### **ARTÍCULO 17. – Interpretación.**

La protección otorgada por la presente ley no podrá interpretarse en ningún caso de manera que obstaculice la utilización y desarrollo normales de la expresión del folklore como es el Ritual del Tinku.

**ARTÍCULO 18. - Protección de las expresiones del folklore extranjero.**

Las expresiones el folklore desarrolladas y ejecutadas en un país extranjero estarán protegidas por la presente ley,

1. Bajo la reserva de reciprocidad, o
2. En base a tratados u otros acuerdos.”

**ARTÍCULO 19.- DISPOSICIONES TRANSITORIAS.-** En el plazo máximo de 90 días se reglamentará la presente ley.

Por tanto, la promulgo para que se tenga y cumpla como Ley del Estado Plurinacional de Bolivia.

Palacio de Gobierno de la ciudad de La Paz, a los xxxx días del mes de xxxx de dos mil xxxx años.

## **CAPITULO VIII.**

### **CONCLUSIONES.**

La defensa y promoción de nuestro patrimonio nacional y de nuestras danzas folklóricas, son misión conjunta y coordinada con el Estado Boliviano y todos los bolivianos folkloristas o no, nuestra capacidad y probada moral se ajusta al emblema de la paz y denuncia al mundo por el plagio y la usurpación que realizan países vecinos sobre nuestras danzas y particularmente sobre el Tinku. Partiendo de la premisa señalada, llegue a las siguientes conclusiones que desarrollo a continuación:

1.- Son varias las personas entre folkloristas, profesionales, estudiantes, personas de la sociedad común que, reclaman el registro y catalogación de las expresiones culturales tradicionales y en el caso particular del Tinku, así como la elaboración de inventarios, bases de datos y listas de todos los componentes del Tinku. Este registro y catalogación de material cultural desempeña una importante función en las estrategias de salvaguardia del patrimonio cultural y las culturas tradicionales. Sin embargo, el registro o la catalogación de expresiones culturales tradicionales tienen consecuencias de cara a la protección de la propiedad intelectual que deben sopesarse cuidadosamente. Las expresiones culturales tradicionales particularmente el Tinku en este caso, son con frecuencia intangibles y se mantienen de forma oral. La exigencia de algún tipo de catalogación o registro previos con el fin de establecer los derechos de propiedad intelectual puede contradecir el carácter oral, inmaterial y “vivo”. Aparte de los costos que supone la catalogación y registro de las expresiones culturales tradicionales, los derechos de autor que recaen en la catalogación y registros puede que no recaigan sobre las propias comunidades en virtud de las leyes sobre derecho de autor, y, en cualquier caso, alcanzan solamente a las formas en que éstas han sido expresadas y no a los valores, significados y otras “ideas” connotadas por las expresiones culturales y/o folklóricas.

2.- Bolivia mediante la creación de un tratado internacional lograra en primera instancia esclarecer la autenticidad y el respeto por nuestro rito y danza folklórica Boliviana, demostrando de manera diplomática que se pueden lograr acuerdos de paz para un mejor desarrollo de nuestras culturas y expresiones de folklore con países vecinos. Por lo que, es importante señalar que dentro la presente investigación y como proyecto he podido realizar y redactar a su vez un tratado trilateral entre los estados involucrados en la autenticidad y el plagio de la danza del Tinku.

3.- La ley de protección jurídica y promoción turística propuesta en la presente investigación, permitirá solucionar la necesidad imperante de protección y promoción nacional e internacional conclusión hecha gracias a los cuestionarios empleados y las entrevistas realizadas; a su vez permitirá y dará ejemplo para que, cada una de nuestras danzas folklóricas tengan una protección jurídica y promoción turística adecuada y enmarcada en lo legal, con el apoyo de organismos internacionales, y las instituciones del estado plurinacional de Bolivia, para que así, países del mundo conozcan la autenticidad de nuestras danzas folklóricas,.

4.- En la investigación realizada se pudo evidenciar que si es viable el reconocimiento del Tinku como Ritual y Danza Folklórica Boliviana, a través de dos cuerpos legales a nivel nacional e internacional, con estas dos herramientas jurídicas se podrán realizar acciones legales que limiten el uso y la ejecución del Tinku por países extranjeros y ajenos a nuestra identidad y patrimonio cultural; puedo decir que otorgados los recursos legales para ejercer nuestro derecho propietario hablando de nuestra danza como es el Tinku, el estado podrá realizar políticas públicas para el desarrollo económico del Estado a través de sus instituciones, en primera instancia, los municipios y localidades donde emergen estas expresiones culturales, con el apoyo en los diferentes niveles de gestión gubernamental, comunal, municipal, gobernaciones de cada departamento y particularmente el departamento de Potosí, amparados en la ley de autonomías y de descentralización y la ley de turismo Bolivia Te Espera.

5.- Bolivia a través de sus instituciones públicas como el Ministerio de Culturas y la Dirección del Patrimonio Cultural podrán apoyar económicamente a través de su POA, para realizar investigaciones sobre la temática abordada, como también otro tipo de investigaciones que demuestren la propiedad de nuestras danzas folklóricas o conocidas como expresiones del folclore, y principalmente promocionar el Tinku en el extranjero a través de Spots Publicitarios, y todo tipo de material que sea atractivo para el turista, para que así se puedan lograr los objetivos planteados por cada una de las direcciones y directrices que posee el Ministerio de Culturas.

6.- Se ha podido también a través de la investigación realizada, explicar, exponer, redactar y detallar en cada uno de los capítulos, en qué consiste el Ritual del Tinku y la Fiesta de la Cruz, como se desarrolla, cual es el objetivo principal de tales acciones y acontecimientos. He desarrollado los detalles de su música, su vestimenta de manera clara y explícita la historia del Tinku en dos etapas claramente identificadas. También he podido demostrar que en países como Perú y Chile aun existe el plagio de nuestras danzas Bolivianas y particularmente del Tinku, haciendo de las mismas una apropiación indebida sin ninguna sanción y restricción por parte del Estado Boliviano. También he demostrado mediante datos exactos e históricos que el Tinku es de Bolivia, que las

diversas interpretaciones realizadas por investigadores, no son suficientes para decir que esta es una danza y un rito del área andina de sud america en consecuencia los países andinos creen tener derecho sobre el Tinku y nuestras expresiones del folklore y se apropian de ella, más al contrario he demostrado que el Tinku se ha desarrollado en las tierras del norte de potosí, de manera milenaria a travez de la historia oral y escrita; y que no existe más Tinku que el que se desarrolla en la fiesta de la Cruz el tres y cuatro de mayo de cada año en la localidad de Macha y aledañas.

7.- Es posible a través de los organismos internacionales como la OMPI, el registro y el reconocimiento de nuestra expresión folklórica como es el Tinku, por lo que es también necesario la creación de un comité a travez del Ministerio de Culturas y el Ministerio de Relaciones Exteriores para llevar adelante la una propuesta de protección legal ante este organismo internacional, ya que es el unico a nivel mundial que reconoce los derechos del patrimonio cultural de cada país. Lo perjudicial para estas acciones, es que en nuestro país no existe el suficiente apoyo económico por parte del Estado que se convierta en un soporte monetario para llevar adelante la propuesta y las divcersas acciones ante este organismo.

8.- En la presente investigación se pudo comprobar la hipótesis planteada con el trabajo de campo que se realizo y las técnicas empleadas en los diversas preguntas realizadas a los personas a quienes se les practico el cuestionario, también se pudo comprobar la hipótesis medianta las entrevistas realizadas a las diferentes personalidades, destacando que es de suma urgencia la ley de protección y promoción jurídica del Tinku.

9.- Los objetivos planteados fueron materializados ya que se propuso y realizo dos normativas jurídicas una a nivel internacional como el tratado multilateral y la ley de protección jurídica del Tinku, en la correspondiente defesa se podrá exponer, explicar el ritual del Tinku, se realizo la investigación correspondiente del plagio de esta Danza folklórica en Chile y peru en sus respectivas fiestas folklóricas. Se pudo demostrar con todos los datos históricos empleados y contextualizados en la presente investigación sobre el inicio y creación del Tinku para asi lograr preservar este patrimonio cultural boliviano. Se realizo también la recolección de datos correspondientes para llegar a si a comprobar la hipótesis planteada.

10.- Se concluye que el Tinku es un Ritual Boliviano Milenario y Ancestral, es una danza folklórica o expresión folklórica nacida y desarrollada en Bolivia, más explícitamente en Potosí, su vestimenta y música son originarias de Bolivia y el Norte de Potosí. La ejecución de todo este patrimonio declarado a travez de la ley 237, demuestra una vez más que el Tinku es Patrimonio Cultural Boliviano.

## **CAPITULO IX.**

### **RECOMENDACIONES.**

Es necesario en primera instancia, la investigación de nuestras danzas folklóricas de cada región de Bolivia, para así tener un conocimiento exacto de donde provienen las danzas folklóricas consideradas actualmente a nivel internacional como expresiones del folklore.

A su vez es importante detallar de manera precisa la composición de la vestimenta original de cada una de las danzas folklóricas, para así poder tener una catalogación de cada una de estas prendas y registrada de manera interna ante el SENAPI, la música que es de vital importancia también debe ser registrado y catalogado ante dicha institución.

Bolivia por considerarse un país en desarrollo, debe crear aun políticas a nivel internacional sobre las promoción de nuestras expresiones folklóricas y particularmente del Tinku, solo ha existido hasta el momento un proyecto denominado INKA EXTASIS, donde se pudo evidenciar que doce asociaciones e instituciones del ámbito folklórico nacional se unieron para frenar la difusión de la tradicional danza del Tinku como si fuera parte patrimonio cultural peruano y chileno, a través de una campaña que se iniciará con la remisión de una carta formal de protesta por ese hecho a las autoridades de la Cancillería del Perú y Chile por parte del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes en esa época. De esta manera recomiendo que las acciones desarrolladas por diversos grupos e instituciones de folklore Boliviano no solo sean hechas a nivel nacional, más al contrario sean realizadas a nivel internacional, denunciando y haciendo un seguimiento hasta llegar a la conclusión de porque existen varias denuncias que solo quedan en denuncias y que no prosperan. Debe el estado Boliviano apoyar con recursos humanos entendidos en la materia y recursos económicos para poder llevar adelante estas denuncias ante los respectivos organismos internacionales como la ONU, UNESCO, OMPI y otros más que puedan hacer caso a nuestras demandas legítimas.

Se recomienda al Ministerio de Culturas la creación de la Unidad de Protección y Defensa del Folklore, ya que es el principal organismo estatal que aborda las temáticas de Cultura, Patrimonio, Interculturalidad, Descolonización y Turismo, a través de su Poa según el presupuesto planteado para la creación de esta unidad que estará ligada directamente con la dirección general de asuntos jurídicos para proteger y defender la usurpación, el plagio, el uso, la desnaturalización y deformación de cada una de nuestras expresiones del folklore.

## **BIBLIOGRAFIA**

Arguello, Luis Rodolfo. MANUAL DE DERECHO ROMANO HISTORIA E INSTITUCIONES.

3ra Edición Corregida, 7ma Reimpresión. Editorial Astrea.1.982.

Arrueta H., Walter EL TINKU En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de etnografía y folklore. MUSEF, La Paz, año 1.987.

Cabanellas, Guillermo. DICCIONARIO DE DERECHO USUAL - TOMOS I AL VIII. Editorial. HELIASTRA SRL. Buenos Aires Rep. Argentina. Año 1.989.

Costas Arguedas, José Felipe. DICCIONARIO DE FOLKLORE BOLIVIANO. TOMO I y II. Ed. UNIVERSITAS, año 1.967. De la A-H y de la I-Z.

Delgado Morales, Elías. CARNAVAL DE ORURO - UTO. Año 1.986. Revista.

EL TINKU DE LA FORMACIÓN A LA PRODUCCIÓN. COSIDE. Anuario 96/97, Editorial. CID, año 1.996.

EL TINKU EN MACHA O FIESTA DE LA CRUZ. Editorial. INA, año 1.981. MUSEF

Fernández Juárez, Gerardo. TINKU Y TAYPI: Dos recursos culinarios pertinentes en las ofrendas aymaras a la Pachamama. Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento de Ciencias Sociales. Lima, año 1.994.

Flores, Willer. López, Jaime. TEXTILES EN EL NORTE DE POTOSÍ. En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de etnografía y folklore. Plicque, Katherine. Lliqllaschayantaka. MUSEF, La Paz.

Fortun Julia, Elena. ACTUAL PROBLEMÁTICA DEL FOLKLORE EN LATINO AMERICA. Editorial. DN ANTROPOLOGIA.

Gisbert, Teresa. ARTE TEXTIL Y MUNDO ANDINO. Editorial. Gisbert, año 2.006.

Guerra Gutiérrez, Alberto. FOLKLORE BOLIVIANO  
Editorial los amigos del libro. Año 1.990 La Paz Bolivia.

Hernández, Sampieri y Otros. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.  
Ed. Mc. Graw Hill. México año 1.966.

Kaune Arteaga, Walter, CURSO DE DERECHO CIVIL, TEORIA GENERAL. Editorial  
Zegada y Temis, Edición 2da. Año 1996.

LARA DELGADO, ÁNGELA. “LA PARODIA DEL TINKU: EL RITUAL DEL  
TINKU FRENTE AL TINKU FOLKLÓRICO”, Tinku: Transición y conflicto, los  
jóvenes de las comunidades andinas en los centros urbanos.  
<http://www.pieb.org/tinkuoruro/articulos.htm#parodia>

Márquez Contreras, Juan Carlos. Vargas Mercado, Oscar Pablo TINKU: ESPACIO DE  
ENCUENTRO Y DESENCUENTRO. En: Anales de la Reunión Anual de Etnología.  
MUSEF, La Paz, año 2.005.

Mendizábal Nuñez, René EL TINKU EN MACHA: VIOLENCIA RITUAL Y  
VIOLENCIA REPRESIVA.  
Cuadernos de investigación 5. CEPA, Oruro, año 1.996.

Miranda, Edmundo. TEORÍA DEL FOLKLORE.  
Ed. Producciones cima - La Paz Bolivia, año 2.000.

Moscoso Delgado, Jaime. INTRODUCCION AL DERECHO.  
Editorial. Juventud La Paz Bolivia. Año 1.992.

Paredes Candía, Antonio LA DANZA FOLKLORICA EN BOLIVIA.  
LA PAZ. Editorial. ISLA. Año 1.966.

Paredes Candía, Antonio. FOLKLORE DE POTOSÍ.  
La Paz, Ed. Osla, año 1.980.

Paredes Candía, Antonio. VARIEDAD Y RIQUEZA EN EL FOLKLORE DE POTOSI.  
Editorial. ATC. Año 1.988.

Paredes Candía, Antonio. LA FIESTA DE SAN BARTOLOME O DEL CHUTILLO.

Editorial. Lilial, año 1.980.

Paredes, Rigoberto. EL ARTE FOLKLÓRICO DE BOLIVIA.  
La Paz, Ed. Popular, año 1.981.  
Paredes Candía, Antonio. LITERATURA FOLKLÓRICA.  
La Paz - Ed. Particular, año 1.953.

Palomar de Miguel, Juan. DICCIONARIO PARA JURISTAS  
Tomo I y II. Editorial Porrúa. México – 2000.

Platt, Tristán. LOS GUERREROS DE CRISTO. COFRADÍAS, MISA SOLAR, Y  
GUERRA REGENERATIVA EN UNA DOCTRINA MACHA (SIGLOS XVIII-XX).  
ASUR y Plural editores, La Paz, año 1.996.

Retamozo, Juan Alberto. APUNTES DE SOCIOLOGÍA JURÍDICA  
Universidad Mayor de San Andrés, Año 2004.

REVISTA CULTURA BOLIVIANA 48 – Como decíamos ayer. Folklore del Carnaval  
de Oruro. Publicación de la UTO. Impresa en la Editorial Universitaria. Año XXII –  
Segundo Semestre año 1.986. Oruro Bolivia.

Rodríguez, Jocelyn y Araya, Leslie “TINKU”, ESPEJISMOS DANZANTES.  
(2006)[http://www.umce.cl/espejismosdanzantes/bailes\\_tinkus.htm](http://www.umce.cl/espejismosdanzantes/bailes_tinkus.htm)

Romero Flores, Javier. LA JULA JULA EN LA FIESTA DE LA CRUZ UNA  
APROXIMACIÓN ETNOGRÁFICA.  
Editorial. MUSEF. Año 1.987.

Stobart, Henry. PRIMEROS DATOS SOBRE LA MÚSICA CAMPESINA DEL  
NORTE DE POTOSÍ. En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de  
etnografía y folklore.  
MUSEF, La Paz, año 1.987.

TINKU LINDEROS PACHAMAMA Y DUELO. Editorial. ACFO, año 1.999.

Urrea Bustamante, Fernanda. EL TINKU COMO FENÓMENO Y SUS  
MANIFESTACIONES DUALES-ANTAGÓNICAS: Representación y continuidad  
simbólica del dualismo andino.  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Facultad de Filosofía y Educación.  
Instituto de Música. Valparaíso, año 2.004.

Valeriano Thola, Emmo Emigdio. MÚSICA Y DANZA DE JULA JULA EN VENTA Y MEDIA. En: Anales de la Reunión anual de etnología. Museo nacional de etnografía y folklore.  
MUSEF, La Paz

### **Normativa Jurídica Nacional e Internacional.**

ASAMBLEA GENERAL DE LAS NACIONES UNIDAS, Declaración Universal de los Derechos Humanos. 1948.

ORGANIZACION MUNDIAL DE PROPIEDAD INTELECTUAL (OMPI), Principios Básicos del Derecho de Autor y los Derechos Conexos, 1967.

CONVENIO ANDRÉS BELLO, Suscrito el 31 de Enero de 1970, sustituido por un nuevo convenio suscrito en 1990, vigente a la fecha. Tratado De La Organización Del Convenio Andrés Bello De Integración Educativa, Científica, Tecnológica Y Cultural, RESOLUCION No. 05/90.

Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Constitución Política del Estado Plurinacional de Bolivia. 2009.

Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Ley de Derechos de Autor Ley N° 1322.

Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia, Ley 237 de fecha 20 de Abril de 2012 Declara patrimonio Boliviano al Tinku (Encuentro).

Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia. Ley de Turismo Bolivia te Espera.

Gaceta Oficial de Bolivia. República Plurinacional de Bolivia. Ley de Autonomías y descentralización. Ley No.031.

CONVENIO DE BERNA PARA LA PROTECCION DE LAS OBRAS LITERARIAS Y ARTISTICAS. 1.967.

LEY TIPO DE TUNEZ SOBRE DERECHO DE AUTOR 1.976.

DISPOSICIONES TIPO PARA LEYES NACIONALES SOBRE LA PROTECCION DE LAS EXPRESIONES DEL FORUM MUNDIAL OMPI-UNESCO 1.982.

TRATADO DE LA OMPI SOBRE INTERPRETACION O EJECUCION Y FONOGAMA (WPPT). 1.996.

MEMORIA DEL FORUM MUNDIAL UNESCO.OMPI SOBRE LA PROTECCION DEL FOLKLORE PHUKET, TAILANDIA 1.997.

**Páginas de Internet.**

- © 1997 - 2006 EL DIARIO S.A. Todos los derechos reservados. [www.eldiario.net](http://www.eldiario.net)
- [www.eldiario.net/noticias/2011/2011\\_12/nt111230/6\\_01clt.php](http://www.eldiario.net/noticias/2011/2011_12/nt111230/6_01clt.php)
- <http://aphapi.blogspot.com/2009/02/jula-julas.html>.