



Caporales Reales Brillantes Andinos en Carnaval Con la Fuerza del Sol, Arica. 2019. Fotografía: © Lalo Guzmán.

# Danza de caporales en el área geocultural andina: una reflexión desde el patrimonio

## Caporales Dance in the Andean Geocultural Area: Reflection from Heritage

Javiera Benavente Leiva\*

### Resumen\*\*

El siguiente artículo reflexiona en torno a la práctica transfronteriza de la danza folklórica boliviana de caporales y sus implicancias tanto en discursos estatales como en otros emanados desde las comunidades que cultivan esta danza y su música. Revisamos aquí las tensiones entre la perspectiva patrimonialista del Estado, que concibe prácticas culturales como ésta en tanto propiedad nacional, y el enfoque del patrimonio transnacional, el cual permite poner atención al intercambio y flujo cultural de las personas, cuyas características exceden las fronteras nacionales.

**Palabras claves:** caporales; patrimonio transnacional; patrimonio intangible

---

\* Candidata a Doctora en Artes mención Música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. [jpbenavente@uc.cl](mailto:jpbenavente@uc.cl). Santiago de Chile.

\*\* El presente artículo no presenta conflicto de interés con institución o persona alguna. Este texto forma parte de la investigación doctoral en curso titulada "Identities nacionales en disputa: la danza-música de caporales y el espacio transnacional andino", financiada por la Beca de Doctorado Nacional de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID).

## Abstract

This paper reflects on the cross-border practice of the Bolivian folkloric dance of caporales, and its implications in state discourses and in those which emerge from the different communities that practice this dance and its music. Here we review the tensions between the patrimonialist perspective from the State, which conceives this kind of cultural practice as national property, and the transnational heritage perspective, which allows us to put attention to the cultural exchange between people across the national borders.

**Key Words:** caporales dance, transnational heritage, intangible heritage

## 1. Introducción

La danza de caporales es una expresión artística dancístico-musical surgida a fines de la década de los sesenta en la ciudad de La Paz, Bolivia. Ésta, como síntesis de una serie de influencias culturales, ingresó con rapidez al imaginario nacional boliviano. Este último, particularmente desde mediados de siglo XX con la Revolución Nacionalista, ha incorporado diversas prácticas en el reservorio folklórico nacional como fuente de identidad local y de distinción con otras naciones. En el siguiente texto, reflexionaremos en torno a esta práctica cultural boliviana en tanto patrimonio inmaterial de características transnacionales. Se considerará la trayectoria del término patrimonio para las prácticas culturales inmateriales –y su antecesor, el folklore–, así como su instalación en los discursos estatales bolivianos. Al concebir estos últimos el patrimonio como propiedad estatal-nacional se han suscitado conflictos con naciones vecinas que han puesto el foco en las diferencias entre países y se han articulado con demandas que exceden el campo de las prácticas culturales inmateriales.

Proponemos aquí hacer una lectura de este fenómeno desde la noción de patrimonio transnacional, el cual contempla la actividad cultural y la circulación de las personas a través y más allá de las fronteras nacionales (Delanty, 2016). Por sobre las pretensiones estatales de propiedad nacional exclusiva, la reflexión en torno a la transnacionalidad de ciertas prácticas culturales nos permite trascender las problemáticas nacionalistas además de trabajar en pos de la salvaguardia y valoración de las prácticas culturales, lo mismo que de sus comunidades.

Este artículo presenta resultados parciales de la investigación en curso titulada “Identidades nacionales en disputa: la danza-música de caporales y el espacio transnacional andino”, la que ha sido llevada a cabo en el marco del programa

de Doctorado en Artes mención Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile desde 2019 a la fecha. El objetivo principal de esta investigación es comprender la danza-música del caporal como mecanismo de construcción de identidad nacional y transnacional en contextos diversos como La Paz y Oruro, en Bolivia, y Santiago y Arica, en Chile. Su aporte principal es la puesta en tensión de los sentidos que danzantes y músicos le adjudican a su práctica, los que transitan entre pretensiones nacionalistas, indigenistas y de manifestación social.

## 2. Folklore nacional y mestizo

Las músicas y danzas han sabido ser utilizadas por los Estados nacionales para la construcción de una identidad que, a la vez que incorpore la diversidad cultural presente en sus territorios, unifique a sus habitantes en un discurso de cierta forma homogéneo. Como insumos culturales que permiten la distinción entre naciones, éstas han sido fuente tanto de conflictos como de orgullo nacional, al verse implicadas en disputas nacionalistas que han aludido a la propiedad, a la autenticidad y a la salvaguardia. Así como los territorios, las distintas prácticas culturales han propiciado el despliegue de acciones de protección por parte de los Estados, los cuales han requerido construir y preservar una identidad nacional propia para su legitimidad en el discurso de la modernidad.

El folklore, sea como disciplina, sea como objeto de estudio, ha cumplido un rol funcional a la construcción de esta identidad nacional al dotarla de prácticas culturales estilizadas capaces de agradar al relato hegemónico sin desestabilizarlo. Desde fines del siglo XVIII, la inquietud, desde los centros urbanos europeos, de buscar en el campo “el saber del pueblo” tuvo como motor la vinculación entre éste y el “alma de la nación” (Burke, 1996 [1978]). La generación de una identidad nacional entre individuos que más tenían conciencia regional que patria (p. 48) fue liderada por distintos intelectuales urbanos, quienes recopilaron y seleccionaron diversas prácticas culturales rurales —ya fueran canciones, danzas, poemas, o ritualidades— y las inscribieron en sus propios códigos en el naciente archivo nacional. La generación de una identidad colectiva, cuyos insumos principales fueron dichas prácticas, buscó la construcción de un pasado común —entendida la realidad rural como una extensión fiel e intacta del pasado— y el establecimiento de un futuro de las mismas características para los habitantes del territorio.

Podemos entender la folklorización, por su parte, como el proceso en el que aquellas prácticas rurales —e indígenas, para el caso americano— son extraídas del contexto de origen para su reconfiguración a partir de estéticas y lógicas urbanas (Ríos, 2020, p. 5). Este proceso, junto con la descontextualización

que ha implicado, por ejemplo, la transformación de prácticas participativas en prácticas presentacionales (Turino, 2008), ha permitido la traducción de ciertas expresiones a unas que fueran comprensibles para el relato moderno. Esta pretensión de modernidad en dichos procesos tiene directa relación con la configuración moderna de la Latinoamérica postcolonial. En este sentido, para la constitución de los Estados nacionales hubo que crear también una cultura nacional la que, con sus matices locales, se había fundamentado en la idea de una cultura mestiza. Ya fuese la raza cósmica de Vasconcelos (1948 [1925]) o la raza chilena de Palacios (1918 [1904]), el ideario mestizo marcó la pretensión estatal de unificar a la población local bajo un pasado indígena glorioso y un futuro blanqueado que condensase lo mejor de los “dos mundos”.

Las prácticas folklorizadas, ahora parte del relato nacional, tuvieron, para el caso boliviano, especial protagonismo a partir de la maquinaria estatal desplegada por la Revolución Nacionalista de 1952, liderada por el Movimiento Nacionalista Revolucionario. En ésta, el folklore boliviano sirvió tanto para dar cuenta de la diversidad cultural del territorio como para moldear dicha diversidad en un relato estilizado, blanqueado y desritualizado (Albro, 2005). En este sentido, las prácticas de origen indígena pudieron ingresar al ideario nacional bajo la perspectiva indigenista, la que idealizó la cultura indígena como una proveniente de un pasado esplendoroso, madre de los individuos mestizos que en aquel momento aspiraban al progreso (Giraud y Lewis, 2012). Los indigenismos, primero en el Perú y luego en Bolivia, prescindieron del indígena contemporáneo y contribuyeron a la constitución de un Estado mestizo a partir de la folklorización, idealización y blanqueamiento de las prácticas culturales indígenas. La incorporación de dichas prácticas fue realizada bajo un fuerte sentido nacionalista, cuya legitimación se vinculó con nociones de propiedad nacional y estatal.

### 3. Patrimonialización y el Estado nacional

Así como la folklorización, la patrimonialización, propia de fines del siglo XX y principios del XXI (Ronström, 2013), también ha contribuido a la construcción simbólica de la nación, en tanto sus procesos son también vinculados a la noción de propiedad nacional. Como ha señalado Mendivil (2016), la idea de patrimonio fue rápidamente cooptada por los Estados nacionales, puesto que notaron en ella el potencial nacionalista que los procesos de patrimonialización ofrecían (p. 106). Esto debido a que un proceso de esta naturaleza “suele permitir al Estado reclamar un derecho de propiedad sobre las expresiones musicales [y dancísticas], lo que las convierte en un instrumento de manipulación

política” (p. 106). La participación de los Estados nacionales en los procesos de patrimonialización, entendiendo éstos el ya dicho potencial, ha generado tanto la exclusión de las comunidades en las categorizaciones patrimoniales (Izquierdo, 2018, p. 12), como también la exclusión y discriminación de algunas prácticas específicas (Noyes, 2015, p. 307). Así también, estos procesos de patrimonialización han permitido a algunas comunidades de origen de las prácticas patrimoniales la visibilización y consecución de leyes y normativas que, de una u otra forma, puedan ser beneficiosas para éstas (Bigenho, Stobart y Mújica, 2018, p. 12; Coombe y Weiss, 2015, p. 49), generando una sensación de orgullo en estas comunidades al conseguir la inclusión de sus patrimonios en distintas declaratorias y normativas (Bendix, 2000, p. 38).

Sea mediante participación de las comunidades o no, los procesos de patrimonialización implican, siguiendo aquí a Bendix (2009), un gesto de canonización, el que a su vez aparece acompañado por un interés en su utilización (p. 260). La transformación de prácticas culturales, especialmente hablando de patrimonio inmaterial, en productos culturales (Scafidi, 2001) configura una fuente de nuevas formas de acumulación de capital (Coombe y Weiss, 2015, p. 43). Esto se vuelve especialmente atractivo para las comunidades, el Estado, y otras instituciones, las que han sabido aprovechar este potencial capitalista a través de dispositivos como el turismo (Rowlands, 2004, p. 209; Ríos, 2020, p. 114). Si bien no es nuestro propósito ahondar en este asunto, es importante señalar que esta explotación económica, así como puede generar oportunidades para las comunidades e individuos (Noyes, 2006, p. 38), no siempre implica beneficio directo para quienes dieron origen a la práctica ahora comercializada. Para el caso del Carnaval de Oruro, declarado “Obra Maestra del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” por UNESCO en el año 2001, Marcelo Lara expone que no es específicamente la comunidad local orureña la que se ve beneficiada con el turismo desplegado para las fechas de Carnaval, sino que son grandes empresas nacionales o cuyas ciudades de base son otras las que sacan cuentas positivas tras esta fiesta (Lara y Córdova, 2011, p. 146-147).

Las implicancias tanto globales como locales de la noción de patrimonio, intangible en nuestro caso, tienen directa relación con la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial* de UNESCO, surgida en 2003, la que ofrece definiciones para aquello que ha de ser considerado como patrimonio intangible, así mismo las regulaciones y medidas de salvaguardia y los procesos de ingreso a la Lista Representativa de las diversas prácticas patrimoniales (figs. 1 y 2). Para la UNESCO y, por tanto, para sus Estados miembros, el patrimonio cultural inmaterial (o intangible) se constituye por



Fig. 1. Fiesta de Urkupiña, Santiago, 2019. © Javiera Benavente Leiva.



Fig. 2. Fiesta de La Tirana, 2019. Fotografía: © Javiera Benavente Leiva.

...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos, y espacios culturales que le son inherentes–, que las comunidades, grupos, y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. [Este patrimonio incluye] tradiciones orales, artes performativas, prácticas sociales, rituales, eventos festivos, conocimiento y prácticas relacionadas con la naturaleza y el universo, o el conocimiento y habilidades para la producción de oficios tradicionales (UNESCO, 2003).

Como una amplia definición, la música y las danzas, junto a sus instrumentos, trajes y otros artefactos constitutivos, ingresan cómodamente en la categoría, no sin esto implicar complejidades a la hora de seleccionar qué prácticas “merecen” un espacio en el ideario patrimonial y cuáles no.

La convención de UNESCO y la instalación del término “patrimonio cultural inmaterial” (*intangible cultural heritage*) coincidieron con lo que Bárbara Kirshenblatt-Gimblett denomina la “crisis del folklore” (1998). Para la autora, hacia el fin de siglo XX los estudios del folklore se encontraban en evidente crisis, dado, entre otros, su vínculo con el nacionalismo cultural (p. 282). A pesar de esta crisis, y en consonancia con UNESCO, Kirshenblatt-Gimblett identifica cierto potencial en la idea del patrimonio, como una vía de reinención de los estudios de folklore en tanto “ciencia de la tradición” (p. 284) que permitiría una revisión crítica de aquellas prácticas culturales que le ocupan. En un trabajo posterior de la autora, esta potencialidad en el que podríamos denominar “giro hacia el patrimonio” es vinculada con el replanteamiento de la relación con los autores y participantes de las expresiones ahora patrimoniales (Kirshenblatt-Gimblett, 2004). En este sentido, la autora reconoce cierta agencia de los portadores de cultura que en los estudios de folklore no se mostraba de forma tan evidente dado su énfasis en el archivo y catalogación. Sin embargo, de igual manera revisa de forma crítica el proyecto de UNESCO en tanto ofrece una herramienta para los gobiernos nacionales de reclamar un patrimonio para sí, por sobreenfocarse en las comunidades y personas que generan dicho patrimonio (p. 56).

En esta línea, Kristin Kuutma (2012) identifica las pretensiones del giro patrimonial de “evitar aquella carga de inferioridad que portan los conceptos de ‘folklore’, ‘tradicional’ o cultura popular” (p. 24), propios del siglo anterior. Como un concepto inserto en las lógicas del siglo XXI, la globalidad dialoga con las producciones locales por lo que éstas han de ser entendidas desde una perspectiva multisituada (p. 32), que daría lugar a la diversidad y a una suerte de des-jerarquización cultural. Sin embargo, la posibilidad crítica que arroja este “nuevo” concepto igualmente implica lo que Kuutma posteriormente de-



nomina como un “proceso circular” (p. 52). En este sentido, la transformación que había pretendido el patrimonio inmaterial en relación al folklore y las agendas nacionalistas estatales de igual manera ha implicado nuevos modos de establecer esta relación, volviendo a la patrimonialización un nuevo formato de folklorización (p. 52).

Aquella suerte de continuidad entre el proyecto folklorista y el nuevo de tipo patrimonialista, que lo transforman en el proceso circular señalado por Kuutma, también presenta ciertas distinciones interesantes, las que son expuestas por Owe Ronström (2013). El etnólogo distingue entre tradición, vinculada al folklore, y patrimonio inmaterial, sobre todo al situar al segundo en un contexto neoliberal que varía el panorama. Es interesante la diferencia notada entre tradición y patrimonio al vincular a la primera con la producción de lo local y regional, cuando el segundo es relacionado con un ideario más urbano e internacional (p. 52). Así mismo, Ronström concibe la tradición como un espacio cerrado en contraste con la apertura que implica el acceso al patrimonio (p. 52-53). En este sentido, se circunscribe la noción de patrimonio en una lógica mercantil en la que la pertenencia a una comunidad puede ser comprada (p. 53). Esto, también señalado por Bendix (2000), asigna al patrimonio inmaterial una cualidad global de acceso transversal que permitiría una libre adscripción, muy atingente al tiempo neoliberal. Así, la capacidad de aglomeración global, mediada por la capacidad adquisitiva, resuena especialmente en el caso de la difusión transnacional de la danza-música de caporales y sus consiguientes conflictos.

Si bien las diferencias expuestas por Ronström nos sugieren estar ante un proceso diferente al de la folklorización, la patrimonialización ha insistido en algunas cuestiones problemáticas correspondientes a la primera. Villaseñor y Zolla (2012) hacen una apreciación interesante al respecto. Sumándose a aquella reproducción del esencialismo y la apropiación estatal e institucional que otras autoras en anteriores párrafos identifican en relación a la patrimonialización, aquí el acto de poder estatal se evidencia al buscar normativas y acciones que protejan al patrimonio *per se* y no a las comunidades y las relaciones simbólicas que lo producen. Así mismo, la singularidad del término –al hablarse de patrimonio y no de patrimonios– reviste para los autores una complejidad importante, que evidencia la visión “esencialista y consensual de la cultura” (p. 96), que, como buen proyecto estatal-nacional, busca la homogeneización y la canonización de las expresiones culturales. El rol del Estado en esto es clave, puesto que, como ya se ha señalado, ha reproducido prácticas de folklorización

que incluso van en contra de las disposiciones de UNESCO, distando su aplicación efectiva de las pretensiones iniciales del organismo global.

Como bien señalan Michelle Bigenho, Henry Stobart y Richard Mújica (2018), la situación de la categoría de patrimonio inmaterial en Latinoamérica contiene complejidades disímiles a aquellas presentadas en contexto europeo o asiático. En este sentido, y analizando el caso boliviano, identifican el espíritu patrimonialista como uno heredero de los indigenismos de la primera mitad del siglo XX que abrieron las puertas del relato nacional al folklore. Así, dicho espíritu se distanciaría de la nostalgia del pasado que suele contener la patrimonialización en otros territorios y se vincularía de forma más directa con la visibilización –y apropiación, agregaríamos– de aquel Otro ajeno a la narrativa hegemónica (p. 10). Los proyectos indigenistas del siglo pasado apuntaron a construir una nación homogénea que tomase elementos de las culturas indígenas que habitaban el territorio, para así construir una narrativa nacional. En el caso de Bolivia, el proyecto indigenista nacional se mantuvo, según Bigenho y Stobart (2018), hasta el reciente proceso de cambio y descolonización liderado por Evo Morales (p. 2). A saber, el proyecto indigenista, nacionalista y hoy patrimonialista, trascendió la época de la Revolución Nacional Boliviana de 1952 que le dio inicio y mantuvo la línea argumental en relación al patrimonio –vinculado al nacionalismo y al turismo– bastante estable durante épocas que podrían considerarse tan disímiles como la dictadura de Banzer, los gobiernos neoliberales de Sánchez de Lozada y el gobierno socialista de Morales (Bigenho y Stobart 2016, p. 20).

Si bien la relación con la patrimonialización ofrece diversas y complejas interpretaciones por parte de sus actores, es importante señalar que aquel empoderamiento o motivo de orgullo no siempre es transversal. Un caso interesante en relación a ello es aquel expuesto por el antropólogo boliviano Javier Romero, quien ve en el Carnaval de Oruro –declarado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por UNESCO en 2001– un espacio de disputa en relación a esta categoría. La situación del Anata Andino, organizado desde 1993 en el marco del Carnaval por la Federación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Oruro (FSUTCO) expresa de forma explícita el descontento de esta asociación con la creciente y reciente patrimonialización de la festividad. Esta Federación, frente a la celebrada declaratoria de UNESCO, designó el Anata Andino como “Patrimonio Viviente, Natural, Material y Tangible de las Naciones Originarias” (Romero 2009, p. 119). Esta declaración local explicita las complejidades en torno a la canonización de ciertas expresiones, en tanto congelación, y en torno a la propiedad, ya que se pone en cuestión la pertenencia global de una práctica local.

## 4. Patrimonio como propiedad estatal

La consideración del patrimonio nacional como propiedad estatal es aquel punto que estimamos presenta mayor interés y conflicto, puesto que traspasa la problemática inicial establecida por UNESCO en torno al patrimonio y su salvaguardia, y desplaza el eje de preocupación hacia la objetualización por parte del Estado de las prácticas culturales, en este caso, intangibles. Como señala Albro (2010), las legislaciones en torno al patrimonio cultural intangible han servido particularmente a Bolivia para definir “los derechos de propiedad del Estado sobre la producción cultural nacional” (p. 151). Este interés inclusive precede a las normativas internacionales de UNESCO, ya que en 1968 Bolivia establece un Decreto Supremo asociado a la propiedad y control estatal de ciertas prácticas culturales (p. 151). Este interés por la propiedad y control responde a una suerte de preocupación estatal mayor ante la extracción, por parte de entidades extranjeras, sea de recursos naturales, territorios o, para este caso, productos culturales (Ríos, 2014, pp. 204-205).

Figuras como Julia Elena Fortún (1929-2016) lideraron iniciativas estatales bolivianas, durante el período del Movimiento Nacionalista Revolucionario, que establecieron la idea de las expresiones musicales folklóricas como “pilares del patrimonio cultural e identidad nacionales” (Ríos, 2020, p. 119). A partir del llamado a generar un repositorio estatal inscrito en el Departamento de Folklore, el cual dirigía, Fortún incentivó la recolección de materiales folklóricos, de los cuales sus recolectores podrían obtener derechos de propiedad (p. 116). Sin dejar de parecernos polémico, los recolectores, ahora representantes del órgano estatal, pasaban a ser propietarios de las canciones y danzas que registraban, reforzando la concepción del folklore como una expresión de fácil apropiación por parte de cualquier ciudadano nacional. Fuera de ello, la existencia de este repositorio estatal de música folklórica da cuenta de la importancia de estas prácticas musicales para la construcción de la cultura nacional en Bolivia (p. 117), en un espíritu de archivo coincidente con la concepción indigenista –y paternalista– del Estado nacional. Esta relación entre Estado boliviano y música folklórica, como señala Stobart (2019), se mantiene inclusive hasta la ley de derechos de autor de 1992, la cual establece a la música nativa como propiedad nacional, lo que permite a los ciudadanos hacer uso de ésta y comercializarla (p. 195).

Como bien señala Ríos (2014), la especial preocupación del Estado boliviano ante la apropiación y tergiversación de expresiones folklóricas musicales y/o dancísticas nacionales se remonta a fines de la década de los sesenta y prin-

cipios de los setenta (p. 198). Para aquel entonces, en el año 1973, el Estado boliviano se vio envuelto en el alegato por la presencia de música andina, de presunto origen boliviano, en la película “Argentinísima”, lo que le llevó a enviar una carta a UNESCO exigiendo la generación de normativas asociadas a la protección del folklore nacional. En esta carta se explicitaba el alegato por el que consideraban un abandono en relación a la legislación en torno a manifestaciones culturales inmateriales (Guevara, 2011; Ríos, 2014), y en ella se solicitaba la consideración del folklore –musical y dancístico– en el régimen de derechos de autor, haciendo alusión al reconocimiento de la “paternidad” de las expresiones culturales (Guevara, 2011, p. 159).

Esto marcó un precedente en relación a la legislación al respecto que décadas después desarrollaría UNESCO. Así también, sugería un rol activo del Estado respecto a expresiones culturales colectivas o anónimas, lo que para un país con alto porcentaje de población indígena de actividad comunitaria implicaría la estatización de ciertas expresiones inmateriales. Coincidimos con Guevara al interpretar la carta a UNESCO como, por parte de Bolivia, “una estrategia política de integración al mundo moderno preservando una cierta idea de autenticidad de su cultura” (p. 164). En este sentido, y ante la imposibilidad en aquel entonces de situarse como una potencia económica en el concierto internacional, Bolivia buscó aferrarse a su producción inmaterial y protegerla de la extracción que largamente ha experimentado en relación a sus recursos materiales.

En el marco de esta solicitud a UNESCO, el Ministerio de Educación boliviano legisló de forma local al respecto, publicando la Resolución n° 823 (Ríos, 2014, p. 209). En ella se cita el Decreto Supremo N° 08396 de 1968, el que proclama que “la música folklórica, o sea la que tiene características de tradicionalidad, anonimato y popularidad, ha sido declarada propiedad del Estado”. El nuevo decreto insistía en este derecho de propiedad estatal, a la vez que se oponía a la “apropiación, tanto dentro como fuera del territorio boliviano, de las expresiones folklóricas locales” (Ríos, 2014, p. 209). Esta preocupación, como veremos más adelante, ha acompañado al Estado boliviano hasta el día de hoy, en que mantiene disputas al respecto con países vecinos como Perú y Chile.

La resonancia que ha provocado el interés en el patrimonio cultural inmaterial desde UNESCO hacia fines del siglo XX en un país como Bolivia entabla directa relación con el nacionalismo oficial ya establecido desde la mitad del siglo en dicho país. Si bien UNESCO promueve las nominaciones conjuntas entre naciones a sus listas representativas de patrimonio inmaterial, la importancia

geopolítica de una inscripción de este tipo obstaculiza esta clase de candidaturas (Seeger, 2009, p. 121). La concepción del patrimonio como propiedad estatal resiste una candidatura conjunta justamente al exigir compartir la propiedad de la práctica a patrimonializar. Así, para los Estados nacionalistas como Bolivia, las declaratorias de UNESCO, por sobre implicar el reconocimiento del valor de cierta práctica por parte de la comunidad internacional, significan más un mecanismo de registro de propiedad ante la mirada de otras naciones.

Es interesante para el caso de danzas y músicas bolivianas que ingresan en problemáticas nacionalistas lo señalado por Carneiro da Cunha (2009) respecto de la propiedad intelectual, la que para ella “está construida en torno a una noción romántica del autor creativo, quien elabora una obra original prácticamente a partir de la nada” (p. 86). Esto lo señala en relación con la dificultad de establecer normativas de derecho de autor sobre conocimiento tradicional. Si bien no es el caso para danzas urbano-mestizas bolivianas como el caporal, es importante la consideración de redes de influencias para la creación de una práctica cultural dancística o musical, puesto que éstas suelen ser aludidas en los discursos que ponen en duda el origen o pertenencia nacional específica de éstas. La presencia de pueblos comunes en el área andina, cuyo asentamiento antecede la definición de límites nacionales territoriales, es muchas veces aludida para justificar una propiedad común de algunas prácticas dancísticas, musicales o rituales. Inclusive tratándose de creaciones postcoloniales, o post guerras de fines del siglo XIX y principios del XX, este argumento aparece y realza las influencias comunes que pueden haber dado origen incluso simultáneo a ciertas prácticas a uno y otro lado del borde nacional.

En relación a esto, es importante indicar que la singularidad y originalidad son requisitos para optar a la categorización como patrimonio cultural inmaterial de UNESCO (Bendix, 2009, p. 259). Al respecto, y como señalan Villaseñor y Zolla (2012), la conceptualización de patrimonio contiene algunos vicios entre los que se encuentran “el énfasis en lo grandioso y espectacular, y la búsqueda por la conservación de la autenticidad, definida ésta desde ópticas externas a las de los sujetos que construyen dicho patrimonio” (p. 75). Esta percepción de la autenticidad, que condena los cambios (p. 90), refuerza los llamados de alerta estatales ante copias, plagios o apropiaciones puesto que éstas darían lugar a tergiversaciones. El caso boliviano, que condena variantes que tengan relación principalmente con aspectos visuales, como trajes o coreografías (Stobart, 2019, p. 207), pone también en tensión el surgimiento de prácticas que puedan resultar similares. Entendidas dentro de la red de influencias culturales arriba señalada, éstas podrían poner en riesgo la autenticidad requerida por la perspectiva patrimonialista y, por tanto, su nominación a nivel nacional o internacional.

Noyes (2006) ha identificado en el discurso de folkloristas norteamericanos un énfasis importante en la defensa de las comunidades como propietarias y creadoras del folklore (p. 28). En este sentido, esta propiedad no debiese ser parte de la acumulación estatal ni tampoco de aquella de tipo individual, sino de la comunidad que ha creado la práctica. Sin embargo, la definición de dicha comunidad no siempre es labor sencilla, puesto que si bien se suele identificar el conocimiento tradicional o popular como uno que emerge desde comunidades sin rostro, muchas veces hay creadores o creadoras reconocibles que conflictúan el asunto del origen y la propiedad asociada a éste.

Para el caso de la danza boliviana de caporales, que tiene una familia identificada como su creadora –a saber, la familia paceña Estrada Pacheco (Sánchez Patzy, 2006, p. 266)–, la definición de comunidad de origen se vuelve difusa. Esta familia está inserta en una comunidad mayor, que es la que rinde tributo al Señor Jesús del Gran Poder a través de sus danzas y músicas en la ciudad de La Paz, y ésta a su vez forma parte del espacio nacional boliviano. Los tránsitos culturales dentro de este espacio permitieron, para fines de la década de los setenta, la adaptación de esta danza por jóvenes universitarios cochabambinos, quienes incorporaron elementos que moldearon la danza en su versión actual. Es tras esta transformación que la danza se volvió una práctica atractiva para su réplica en otras latitudes y fue situada como punto de conflicto nacionalista.

Así, y en la equivalencia de patrimonio como propiedad, podríamos considerar la danza de caporales como propiedad de la familia Estrada Pacheco, en tanto familia creadora; propiedad del Estado boliviano, a partir de su difundida práctica y de la denominación como Patrimonio Cultural Inmaterial del Estado Plurinacional de Bolivia en el año 2011; y como propiedad de la humanidad, al formar parte de las danzas características del Carnaval de Oruro, inscrito en 2008 en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de UNESCO, tras ser declarada en 2001 Obra Maestra por el mismo organismo.

## 5. Comunidad transnacional y circulación cultural

Como señala Brown (2005), aún hay problemas sin resolver en relación al patrimonio cultural inmaterial, y uno de ellos es aquél que tiene que ver con el balance entre considerar el patrimonio como un recurso de toda la humanidad y entenderlo como algo que pertenece a su comunidad de origen (p. 49). Para el caso boliviano, los dichos oficiales aluden a la protección de las danzas y músicas, en tanto patrimonio nacional, a la vez que aplauden que estas prácticas sean escenificadas en espacios no bolivianos (figs. 3 y 4). Para la promulgación de la



Fig. 3. Mujeres danzando caporales por la Avenida Libertador Bernardo O'Higgins, Santiago. Conmemoración 8 de marzo de 2021. Fotografía: © Cynthia Monsalves.



Fig. 4. Fiesta del Gran Poder, calle Gallardo, La Paz. 2019. Fotografía: © Javiera Benavente Leiva.

Ley N° 137 que declaraba la danza de caporales como patrimonio nacional, la entonces ministra boliviana de las Culturas, Elizabeth Salguero, señaló que “Nos alegra mucho que se emulen en otros países, pero siempre remarcando que estas danzas son propiedad y autoría de las bolivianas y los bolivianos” (Raldes, 2011). En la misma línea, años después, para la celebración del Segundo Encuentro Mundial de Caporales 100% Boliviano en enero de 2019, la ministra boliviana de Culturas y Turismo Wilma Alanoca señaló que el propósito de aquel evento era el de “expresar ante el mundo, con el respeto que merece, que los caporales son de Bolivia y serán de Bolivia toda la vida” (*Periodista Digital* EFE, 2019).

En este sentido, consideramos que la problemática nacionalista guarda directa relación con la concepción del patrimonio –inmaterial para nuestro caso– como propiedad nacional y estatal. Es en estos términos en los que cabe el alegato boliviano que hace alusión a la apropiación, tergiversación, robo, entre otros, el que resta profundidad a la práctica misma y a la construcción de una comunidad de sentido que traspasa las fronteras nacionales. La circulación de personas, ideas y artefactos permiten la construcción de “imaginarios multi-situados” (Marcus, 2018), los que a su vez articulan cambios y transformaciones en las prácticas patrimoniales, que han implicado variantes performáticas y de significado edificadas por sus cultores. Como patrimonios vivos, estas manifestaciones han sabido conducir las necesidades expresivas de las personas, generando a su vez controversia al servir a necesidades diversas en los distintos territorios donde la práctica se ha emplazado.

A pesar de lo ya expuesto, es necesario mirar las relaciones que las y los practicantes de las danzas y músicas de origen boliviano establecen entre ellos, las que, de tipo transnacional, complejizan aquel marco de la propiedad nacional. Al respecto, podemos traer a la discusión el caso de las filiales –o sucursales– que algunas agrupaciones bolivianas de danza poseen en territorios, en este caso, no bolivianos. Junto a filiales en países como Estados Unidos o España, principalmente constituidas por migrantes bolivianos (Cámara de Landa, 2005; Rossells, 2000), existen filiales justamente en los países que han protagonizado históricamente las disputas en torno a apropiaciones culturales como Perú, Chile y Argentina. En estos casos, son las mismas agrupaciones con base en Bolivia las que autorizan la actividad dancística en estos otros espacios, facilitando el acceso a pasos y trajes, así como la participación de danzantes extranjeros en instancias como el Carnaval de Oruro o la Entrada Folklórica por el Gran Poder de La Paz (Choque-Cáseres, 2019, p. 256).

La participación en instancias comunes se da también en sentido inverso, es decir, danzantes bolivianos pertenecientes a estas agrupaciones transnacionales son parte del Carnaval Andino Con la Fuerza del Sol Inti Ch’amampi en la



ciudad chilena de Arica, o viajan a participar de algunas festividades de tipo carnavalero en la ciudad de Santiago. Es interesante señalar que, para la versión del año 2019 del Carnaval en Arica, Wilma Alanoca, en tanto representante del gobierno boliviano, participó de ésta y fue parte de los actos de inauguración. Su mensaje en la *p'awa* de inicio versó así: “La cultura definitivamente nos une, es un diálogo permanente que definitivamente elimina cualquier tipo de fronteras”. Alanoca continuó: “Muchas felicidades y un *jallala* por este carnaval que ha logrado unir tres pueblos: Chile, Perú y Bolivia. ¡*Jallalla!*” (*Bolivia Noticias*, 2019). Si bien la presencia de la ministra en esta instancia “representa un apoyo que hace la autoridad boliviana hacia las comunidades de migrantes bolivianos en Chile” (Choque-Cáseres, 2019, p. 252), puesto que ésta respondió a la invitación hecha por la comunidad de residentes bolivianos en Arica, sus palabras aluden a un reconocimiento del diálogo entre naciones a partir de las prácticas dancístico-musicales que tienen lugar en el Carnaval.

Asimismo, podemos señalar la actividad transnacional encarnada en las danzas y músicas de origen boliviano en Perú, país que también ha sido foco de tensión nacionalista. Por una parte, podemos citar el caso de la película peruana *Pasos de Fuego, la hermandad* la que, hacia el año 2017 se vio envuelta en la polémica de la propiedad de la danza de caporales al basar su trama en ésta. Evo Morales, en aquel entonces presidente de Bolivia, publicó en su cuenta oficial de Twitter: “En otros países como Perú tratan de apropiarse de nuestra maravillosa expresión cultural y no debemos permitirlo #CaporalEsDeBolivia” (Morales, 2017). Esto provocó la inmediata, reacción tanto de productores como de participantes del filme, quienes se encargaron, tanto en redes sociales como en la televisión peruana, de aclarar que en todo momento la película ha reconocido el origen boliviano de la danza. Israel Inga, fundador de la fraternidad de caporales en la que se asienta la historia de la película y productor de ésta, señaló, en conferencia pública en la ciudad boliviana de Cochabamba, que tanto su agrupación como muchos otros peruanos reconocen el origen boliviano de los caporales y que siempre han sido claros al respecto (Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba, 2017).

Es también en el país vecino, Perú, donde la festividad de la Candelaria de Puno ha sido parte de litigios oficiales, dada la presencia de danzas de origen boliviano en el video de su candidatura a la Lista Representativa de UNESCO (Bigenho y Stobart, 2016). Si bien la cancillería boliviana y otras entidades oficiales fueron parte del alegato llevado ante UNESCO, que culminó con el ingreso de la festividad en la lista y con autoridades bolivianas disconformes, la participación de músicos y danzantes bolivianos en ésta se mantuvo sin alteraciones. A pesar

de ser interpelados por autoridades o por otros ciudadanos en redes sociales ante una eventual actitud antipatriótica a partir de su participación en la festividad en Puno (Bigenho, Stobart y Mújica, 2018, p. 8), estos danzantes y músicos –con motivaciones ya sea devocionales o laborales– dan cuenta de los tránsitos transnacionales y transestatales de las prácticas culturales. Así también, en la misma festividad existen agrupaciones peruanas que reconocen el origen boliviano de algunas danzas, como la agrupación de danza de caporales Sambos Illimani, cuyo nombre fue puesto en honor al macizo paceño (Roper, 2019, p. 382).

Es entonces a partir de la actividad de filiales, de la participación transnacional en festividades y de los testimonios de quienes cultivan estas danzas y músicas que podemos contrastar la problemática nacionalista que muchas veces es liderada por las entidades oficiales. La propiedad nacional y estatal es puesta en tensión frente a la actividad antes descrita, la que parece no resentirse especialmente ante las acusaciones de robo, tergiversación o apropiación indebida emanadas desde los alegatos institucionales, que muchas veces aprovechan de sacar al debate cuestiones territoriales.

Consideramos que concebir este tipo de prácticas como patrimonio transnacional nos puede permitir establecer como prioridad el intercambio cultural y el diálogo que se ve encarnado en ellas, por sobre las pertenencias nacionales específicas. Para el caso europeo, Lähdsmäki (2014) ha estudiado las implicancias de la búsqueda de una identidad continental que exceda las limitantes nacionales, en el marco de la conformación de la Unión Europea. La generación de esta identidad ha sido articulada a partir de distintas iniciativas dirigidas por esta última, destacando en el ámbito del patrimonio el Sello de Patrimonio Europeo (*European Heritage Label*). Éste busca distinguir ciertos sitios y prácticas que promuevan “los valores simbólicos europeos” y que tengan un papel significativo “en la historia y la cultura de Europa” (Comisión Europea Cultura y Creatividad, 2013). La autora constata la complejidad de un proceso de inscripción como éste, puesto que para dar lugar a la construcción de una identidad europea es indispensable la construcción de una cultura nacional o de una identidad nacional (p. 78). Ambas identidades pueden ser percibidas tanto contrarias como complementarias, dado que la búsqueda de una identificación más allá de la frontera nacional podría interpretarse como antinacional o antipatriota o podría percibirse como la intención de configurarse dentro de una matriz cultural mayor que valore la unidad en la diferencia.

Concebir ciertos patrimonios como transnacionales también implica considerar “las historias nacionales mismas como encuentros transnacionales”

(Delanty, 2016, p. 129), característica que podemos fácilmente identificar en la conformación del área andina. Los intentos pan-europeos de constitución identitaria percibidos en la búsqueda de sitios y prácticas patrimoniales comunes (Lähdsmäki 2014, p. 87) podrían en parte homologarse a aquellas concepciones pan-andinas que reconocen en el área geo-cultural, que encuentra a parte de Bolivia, el sur del Perú y el norte de Chile y Argentina, historias comunes de migración, circulación e intercambio cultural. En este sentido, la concepción transnacional del patrimonio se alinea con las perspectivas del “nuevo patrimonio” (Holtorf y Fairclough, 2013), concebido como variable y maleable y no como algo estático. El rechazo al cambio y a la transformación de los patrimonios –sobre todo inmateriales– a partir de su circulación y resignificación en distintos espacios obedece a un paradigma esencialista que suele ser articulado desde la acción estatal; sin embargo, una perspectiva como la del patrimonio transnacional bien busca entender y abrazar la transformación en tanto responde a las necesidades expresivas de las distintas comunidades.

Si bien hemos señalado que el discurso que apela a la propiedad y exclusividad estatal puede verse tensionado ante las relaciones establecidas entre danzantes y músicos, las que constituyen una red transnacional, la complejidad del asunto no se reduce a esta suerte de binomio entre el Estado propietario y las comunidades que ejecutan la práctica cultural. Al respecto, es necesario revisar los discursos nacionalistas que surgen en redes sociales en relación a la pertenencia de estas prácticas a un país u otro. Como bien señala Rocha (2008), la aparición en redes sociales como Youtube o Facebook de intensos diálogos que rápidamente derivan en insultos xenófobos y descalificaciones adhieren una arista de complejidad a la problemática nacionalista. Ya sea como respuesta a videos y canciones que muestran la actividad de las danzas en espacios no bolivianos, o a partir de polémicas como las de Puno (Bigenho y Stobart, 2016, p. 27-28) o de *Pasos de Fuego, la hermandad*, los discursos en redes sociales replican muchas veces la perspectiva oficial que confronta a quienes participan de la práctica con las pretensiones de propiedad de los Estados.

En síntesis, el lugar de las danzas y músicas en las disputas nacionalistas no es uno de fácil definición. Sin embargo, cuando ponemos la atención en las dinámicas internas que éstas posibilitan entre las personas que las cultivan, parece más bien conformarse un componente de unidad que de tensión nacional. Cuando es el Estado y su apelación a la propiedad nacional y estatal lo que genera instancias de conflicto y define límites específicos para las prácticas, se desatan problemas que más se relacionan con la diplomacia que con la práctica misma. El establecimiento de redes entre danzantes y músicos que participan de festividades en uno y otro

lado del límite fronterizo dan cuenta de los flujos que sobrepasan las definiciones territoriales nacionales de principios de siglo XX para el área andina. Son éstos los que configuran la comunidad de sentido en torno a las danzas y músicas de origen boliviano, y son los que transitan por los distintos espacios que, desde la óptica externa, implican los conflictos nacionalistas, generando un “imaginario multi-situado” (Marcus, 2018, p. 180). Este imaginario, si bien no exento de conflicto, permite la generación de lazos que exceden la comunidad nacional, y que se refuerzan en intercambios simbólicos y materiales que hablan de una comunidad viva que transforma y dialoga en torno a diversas prácticas culturales.

Danzantes chilenos, peruanos, bolivianos y argentinos que esperan año a año con ansias poder visitar a sus compañeros de fila en instancias como el Carnaval de Oruro, músicos bolivianos que antes de preparar sus maletas a dicho evento emprenden viaje a la ciudad peruana de Puno, o quienes preparan un largo recorrido y que antes de éstos visita el Carnaval Inti Ch’amampi en Arica, construyen este imaginario andino que desborda las fronteras nacionales establecidas hacia 1929, ofreciendo una alternativa de vivencia de los espacios transnacionales que evidencia la permeabilidad de las fronteras y resiste la rigidez que imponen los Estados.

## 6. Conclusiones

El reciente artículo pretendió dar cuenta de los avances de la investigación “Identidades nacionales en disputa: la danza-música de caporales y el espacio transnacional andino” en cuanto a la discusión en torno a las nociones de patrimonio tanto provenientes desde los Estados nacionales como desde las distintas comunidades cultoras. En este trabajo, se puso en evidencia la posibilidad que el patrimonio da a los diversos actores para establecer marcas de propiedad sobre ciertas prácticas culturales, pudiendo ser utilizadas tanto para su salvaguardia como para su objetualización.

En este sentido, se dejó en evidencia que las distintas normativas emanadas tanto desde organismos nacionales como internacionales que hacen alusión al patrimonio inmaterial dejan un espacio de libre interpretación que a momentos avala la discusión nacionalista, así como también a momentos propicia el diálogo transnacional. Teniendo en cuenta esto último, planteamos aquí la posibilidad de desarrollar un marco de análisis desde el patrimonio transnacional, en consonancia con las formas de diálogo que establecen las comunidades que comparten una práctica dancístico-musical como el caporal y con la historia geopolítica del área andina.

## Referencias

1. Albro, Robert (2010). "Neoliberal Cultural Heritage and Bolivia's New Indigenous Public". En Carol J. Greenhouse (ed.), *Ethnographies of Neoliberalism* (pp. 146-16). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
2. ----- (2005). "The indigenous in the plural in bolivian oppositional politics". *Bulletin of Latin American Research*, 24(4), 433-453.
3. Bendix, Regina (2009). "Heritage Between Economy and Politics: An Assessment from the Perspective of Cultural Anthropology". En Laurajane Smith y Natsuko Akagawa (eds.), *Intangible Heritage* (pp. 253-269). London and New York: Routledge.
4. ----- (2000). "Heredity, Hybridity and Heritage from One *Fin de Siècle* to the Next". En Pertti, Anttonen, Anna-Leena Siikala, Stein R. Mathisen y Leif Magnusson (eds.), *Folklore, Heritage Politics and Ethnic Diversity, a Festschrift for Barbro Klein* (pp. 37-54). Antonen, Botkyrka (Sweden): Multicultural Centre.
5. Bigenho, Michelle y Henry Stobart (2018). "Archivando la pericia con miras al patrimonio: Procesos de patrimonialización, conocimiento experto y el archivo como aspiración". *TRANS Revista Transcultural de música*, 21-22, 14 p.
6. ----- (2016). "The Devil in Nationalism: Indigenous Heritage and the Challenges of Decolonization". *International Journal of Cultural Property*, 23(2), 141-166.
7. Bigenho, Michelle, Henry Stobart y Richard Mújica (2018). "Del indigenismo al patrimonialismo: Una introducción al dossier sobre música y patrimonio cultural en América Latina". *TRANS Revista Transcultural de música*, 21-22, 21 p.
8. Bolivia Noticias (14 de febrero de 2019). *Ministra Alanoca dio inicio al carnaval en Arica Chile de los residentes Bolivianos* [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/k8M7qBToof8>.
9. Brown, Michael (2005). "Heritage Trouble: Recent Work on the Protection of Intangible Cultural Property". *International Journal of Cultural Property*, 12(1), 40-61.
10. Burke, Peter (1996 [1978]). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
11. Cámara de Landa, Enrique (2005). "Danza de Caporales en Urkupiña: migración e identidad boliviana entre el orgullo y la exclusión". *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular, IASPM-AL*.
12. Carneiro da Cunha, Manuela (2009). *"Culture" and Culture: Traditional Knowledge and Intellectual Rights*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
13. Choque-Cáseres, Dante (2019). "¿Indígenas transnacionales o nacionales? Tensiones entre el Carnaval Andino de Arica y el desarrollo turístico en la frontera". *Revista Antropologías del Sur*, 6(12), 241-260.
14. Comisión Europea, Cultura y Creatividad (2013). *Sitios del Sello de Patrimonio Europeo*. Recuperado de <https://ec.europa.eu/culture/es/cultural-heritage/initiatives-and-success-stories/sitios-del-sello-de-patrimonio-europeo>
15. Coombe, Rosemary y Lindsay Weiss (2015). "Neoliberalism, Heritage Regimes, and Cultural Rights". En Lynn Meskell (ed.), *Global Heritage: Reader* (pp. 43-69). Hoboken, N.J.: Wiley-Blackwell.

16. Delanty, Gerard (2016) "Entangled memories: how to study Europe's cultural heritage". *European Legacy*, 22(2), 129-145.
17. Giraud, Laura y Stephen Lewis (2012). "Introduction: Pan-American Indigenismo (1940-1970): New Approaches to an Ongoing Debate". *Latin American Perspectives*, September 2012, 39 (5), 3-11.
18. Gobierno Autónomo Departamental de Cochabamba (12 de agosto de 2017). *Asociación peruana "Pasos de Fuego" ratifica que el caporal es una danza de origen 100% boliviana*. Recuperado de [http://gobiernodecochabamba.bo/article/es\\_BO/Prensa/Noticias/ASOCIACIÓN+PERUANA+"PASOS+DE+FUEGO"+RATIFICA+QUE+EL+CAPORAL+ES+UNA+DANZA+DE+ORIGEN+100+%25+BOLIVIANA+/4874/?F434308195898E3P422=\\_](http://gobiernodecochabamba.bo/article/es_BO/Prensa/Noticias/ASOCIACIÓN+PERUANA+)
19. Guevara, Manuel (2011). "Orígenes del patrimonio cultural inmaterial: la propuesta boliviana de 1973". *Apuntes* 24(2), 152-165.
20. Holtorf, Cornelius y Graham Fairclough (2013). "The New Heritage and the Re-Shapings of the Past." En Alfredo Gonzáles-Ruibal (ed.) *Reclaiming Archaeology: Beyond the Tropes of Modernity* (pp. 197-209). London: Routledge.
21. Izquierdo, José Manuel (2018). "Bailes chinos: problemáticas históricas, institucionales y estéticas en torno a una declaratoria de patrimonio inmaterial UNESCO". *TRANS Revista Transcultural de música*, 21-22, 20 p.
22. Kirshenblatt-Gimblett, Bárbara (2004). "El patrimonio inmaterial como producción metacultural". *Museum International* 221/222, 52-67.
23. ----- (1998). "Folklore's Crisis". *The Journal of American Folklore*, 111(441), 281-327.
24. Kuutma, Kristin (2015). "From folklore to intangible heritage". En William Logan, Máiréad Nic Craith y Ulrich Kockel (eds.), *A Companion to Heritage Studies* (pp. 41-54). Hoboken: John Wiley & Sons.
25. ----- (2012). "Between Arbitration and Engineering: Concepts and Contingencies in the Shaping of Heritage". En Regina Bendix, Aditya Eggert y Arnika Peselmann (eds.), *Heritage Regimes and the State* (pp. 21-36). Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
26. Lara, Marcelo y Ximena Córdova (2011). *Fiesta urbana en Los Andes. Experiencias y discursos del Carnaval de Oruro*. Oruro, Bolivia: Latina Editores y Centro de Ecología y Pueblos Andinos (CEPA).
27. Lähdesmäki, Tuuli (2014). "Transnational Heritage in the Making. Strategies for Narrating Cultural Heritage as European in the Intergovernmental Initiative of the European Heritage Label". *Ethnologia Europaea*, 44(1), 75-93.
28. Marcus, George (2018). "Etnografía Multisituada. Reacciones y potencialidades de un Ethos del método antropológico durante las primeras décadas de 2000". *Etnografías Contemporáneas* 4(7), 177-195.
29. Mendivil, Julio (2016). *En contra de la música: herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
30. Morales, Evo [@evoespueblo] (29/07/2017). *En otros países como Perú tratan de apropiarse de nuestra maravillosa expresión cultural y no debemos permitirlo #CaporalEsDeBolivia* [Imagen adjunta]. Twitter. <https://twitter.com/evoespueblo/status/891422111792861187?s=20>

31. Noyes, Dorothy (2015). "From Cultural Forms to Policy Objects: Comparison in Scholarship and Policy". En Foster, Michael Dylan y Lisa Gilman (eds.) *UNESCO on the Ground: Local Perspectives on Intangible Cultural Heritage* (pp. 161-175). Bloomington: Indiana University Press.
32. ----- (2006). "The Judgement of Solomon: Global Protections for Tradition and the Problem of Community Ownership". *Cultural Analysis*, 5, 27-56.
33. Palacios, Nicolás (1918 [1904]). *Raza chilena: un libro escrito por un chileno y para los chilenos*. Santiago: Universitaria.
34. Periodista Digital EFE (14 de enero de 2019). "Gobierno de Evo Morales reivindica: 'Los caporales son y serán de Bolivia toda la vida'". Recuperado de *Cooperativa*. <https://www.cooperativa.cl/noticias/mundo/bolivia/gobierno-de-evo-morales-reivindica-los-caporales-son-y-seran-de/2019-01-14/052043.html>
35. Raldes, Aizar (15 de junio de 2011). "Bolivia defiende por ley la 'paternidad' de sus bailes folclóricos". *Actualidad RT*. Recuperado de <https://actualidad.rt.com/cultura/view/28531-Bolivia-defiende-por-ley-paternidad-de-sus-bailes-folcloricos>
36. Ríos, Fernando (2020). *Panpipes & Ponchos. Musical Folklorization and the Rise of the Andean Conjunto Tradition in La Paz, Bolivia*. New York: Oxford University Press.
37. Ríos, Fernando (2014). "'They're Stealing Our Music,' The Argentinísima Controversy, National Culture Boundaries, and the Rise of a Bolivian Nationalist Discourse". *Latin American Music Review*, 35 (2), 197-227.
38. Rocha, Eveline (2008). "La danza boliviana: nacionalismos, regionalismos e imaginaciones hacia el otro. Un estudio ciber-antropológico y transnacional". *Anales de la XXII Reunión Anual de Etnología, Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF)* (pp. 284-300), tomo II. La Paz: MUSEF.
39. Romero, Javier (2009). "Interculturalidad y liberación: a propósito del Carnaval de Oruro". En Marcelo Koen de Munter y Máximo Quisbert (eds.), *Dinámicas interculturales en contextos (trans)andinos*. Oruro: Centro de Ecología y Pueblos Andinos (CEPA).
40. Ronström, Owe (2013). "Traditional Music, Heritage Music". En Caroline Bithell y Juniper Hill (eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival* (pp. 43-59). Oxford y New York: Oxford University Press.
41. Roper, Danielle (2019). "Blackface at the Andean Fiesta: Performing Blackness in the Danza de Caporales". *Latin American Research Review*, 54(2), 381-397.
42. Rossells, Beatriz (2000). "Los Caporales: bailarines de la postmodernidad andina". *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, LASPM-AL*.
43. Rowlands, Michael (2004). "Cultural Rights and Wrongs: Uses of the Concept of Property". En Katherine Verdery y Caroline Humphrey (eds.), *Property in Question: Value Transformation in the Global Economy* (pp. 207-226). Oxford and New York: Berg.
44. Sánchez Patzy, Mauricio (2006). *País de caporales: los imaginario del poder y la danza de los caporales en Bolivia* [Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano], Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Artes y Diseño, Argentina, Cuyo.
45. Scafidi, Susan (2001). "Intellectual property and cultural products". *Boston University Law Review*, 81, 793-842.
46. Seeger, Anthony (2009). "Lessons Learned from the ICTM (NGO) Evaluation of Nominations for the UNESCO Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of

- Humanity 2001-5". En Laurajane Smith y Natsuko Akagawa (eds.), *Intangible Heritage* (pp. 112-128). London and New York: Routledge.
47. Stobart, Henry (2019). "Bolivia's Antiracism Law: transforming a culture?". En Peter Wade, James Scorer e Ignacio Aguiló (eds.), *Cultures of Anti-Racism in Latin America and the Caribbean* (pp. 191-212). London: Institute of Latin American Studies.
  48. Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
  49. UNESCO (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Disponible en [www.unesco.org](http://www.unesco.org).
  50. Vasconcelos, José (1948 [1925]). *La Raza Cósmica. Misión de la Raza Iberoamericana*. México: Espasa-Calpe Mexicana.
  51. Villaseñor, Isabel y Emiliano Zolla (2012). "Del Patrimonio Cultural Inmaterial o la Patrimonialización de la Cultura". *Cultura y representaciones sociales*, 6(12), 75-101.