

Música para el desarrollo sostenible: el caso de Bolivia

Music for Sustainable Development: The Bolivian Case

*Bernardo X. Fernández**

La música es mucho más que notas

Anónimo

Resumen

A pesar de la gran diversidad y riqueza que caracteriza a la música boliviana, la percepción general es que la industria musical boliviana es incipiente y sufre de grandes carencias que afectan su capacidad de crear y trascender dentro y fuera de sus fronteras. La falta de datos estadísticos y estudios de línea de base sobre este sector dificulta el análisis científico de su situación y la correspondiente generación de recomendaciones para potenciarlo. Mediante un análisis cuantitativo y cualitativo pionero, basado en datos estadísticos e información relevante de fuentes nacionales e internacionales, el presente estudio busca ofrecer una descripción más objetiva de la situación pre-pandemia del profesional boliviano de la música y de la industria musical en Bolivia en su conjunto. A partir de dicho análisis, propone los lineamientos de un Plan Nacional de Música para el Desarrollo en Bolivia, instrumento de política pública valioso en un contexto en el que un número creciente de países del mundo vienen asimilado con éxito los conceptos de “economía naranja” e “industrias creativas”.

Palabras clave: música; desarrollo; industrias creativas; Bolivia.

* PhD en Economía de la Universidad de Glasgow y con estudios musicales en la misma universidad. Cualquier error es responsabilidad del autor.
Contacto: bernardoferna@gmail.com

Abstract

Despite the diversity and richness that characterizes Bolivian music, the general perception is that its music industry is incipient and suffers from great deficiencies that affect its ability to create and transcend within and outside the country's borders. The lack of statistical data and baseline studies affect the ability to analyse its current situation and, hence, to offer recommendations to strengthen it. Through a novel quantitative and qualitative analysis, based on statistical data and relevant information from national and international sources, this study seeks to offer a more objective description of the pre-pandemic situation of the Bolivian music professional and the country's music industry. Based upon this analysis, the study proposes the guidelines of a National Music for Development Plan in Bolivia, a useful instrument of public policy in this field, in a context where most countries around the world are making significant progress along the so-called "orange economy" and "creative industry" initiatives.

Keywords: music; development; creative industries; Bolivia.

Clasificación/classification JEL: O1, Z11, Z18

1. Introducción

La música es un arte íntimamente ligado a la historia del ser humano. A través de diversos ritmos, melodías, armonías y versos que han ido evolucionando en la historia, el ser humano ha plasmado mediante la música una infinidad de expresiones asociadas con su pasado, su actualidad y sus anhelos futuros. Su estrecha relación con otras bellas artes como la danza, la poesía y las artes modernas (e.g, el cine y la animación) consolidan aun más su trascendencia.

La música se ha utilizado para relatar leyendas, mitos, hazañas y los azares de la guerra. Mediante ella se han celebrado grandes victorias y la llegada de la paz, pero también se han denunciado atrocidades e injusticias. Dentro de estos contextos históricos, se la ha utilizado para evocar las emociones más profundas del ser humano, asociadas con el amor, la alegría, la muerte y la tristeza. Así, las fuentes de inspiración musical asociadas con la propia vida son interminables, denotando la perpetua musicalidad natural del ser humano (Trehub *et al.*, 2015).

En los hogares, las canciones de cuna y la música preferida de los familiares constituyen la primera experimentación musical de los niños, amplificada y muchas veces confrontada por los medios de comunicación y la propia interacción social. En decir, la música es tanto un reflejo de la adopción de una identidad cultural y familiar asociada con el entorno, como también parte de un proceso complejo de auto-identificación personal (Dys *et al.*, 2017), dicotomía que asegura la continua evolución del arte musical.

Se estima que, hasta 2019, la industria musical a nivel mundial generaba al menos 300 mil millones de dólares al año (es decir, 0.34% del producto mundial)¹ entre actividades relacionadas con la composición, la grabación, la producción, la presentación en vivo, la difusión y la enseñanza. No obstante, el reporte del Independent Music Publishers Forum (IMPF, 2020) da cuenta de los efectos devastadores de la COVID-19 en la industria musical para 2020 y 2021, aunque identifica también oportunidades importantes en el campo digital que ayudan a atenuar el difícil contexto, en la medida que la actividad económica y especialmente la artística se restablecen gradualmente y pueden así retomar sus sendas previas de crecimiento.

En este contexto, el caso de la música en Bolivia es, sin duda, uno de paradojas. A pesar de la gran diversidad y riqueza que la caracteriza, producto de la fusión de las diversas expresiones artísticas pre-hispánicas presentes en su territorio con la música procedente de Europa durante la Colonia y la continua evolución de la música hecha en Bolivia tras la independencia y hasta la actualidad, con valiosas influencias regionales y mundiales (Rosso, 2010 y Villalpando, 2007); la percepción general es que la industria musical boliviana es incipiente y sufre de grandes carencias (Arce, 2002; Rosso, 2002 y Villalpando, 2007).

Salvo contadas excepciones, el profesional boliviano de la música (*i.e.*, compositor, intérprete, productor, gestor, cantante, profesor o sonidista) tiende a realizar sus actividades en condiciones de supervivencia y con una elevada vulnerabilidad económica, lo cual afecta negativamente su bienestar (Delgadillo, 2013) y, por ende, su capacidad de producir y crear. Más aun, la falta de datos estadísticos y estudios de base sobre este sector y, en general, la ausencia de políticas públicas integrales de apoyo a la industria musical boliviana, dificultan el análisis científico de su situación y la generación de recomendaciones para potenciarla.

¹ Estimación propia en base a IMPF (2020) y Di Cola (2013). Producto mundial obtenido de <https://data.worldbank.org/indicador/NY.GDPMKTPCD>.

El presente documento pretende ser una contribución pionera en este campo, haciendo uso de la información cuantitativa y cualitativa disponible. En efecto, mediante un análisis estadístico basado en datos de la Encuesta Continua de Empleo (ECE) del Instituto Nacional de Estadística (INE), de la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores (SOBODAYCOM) y otra información relevante de fuentes nacionales e internacionales, busca ofrecer una descripción más objetiva de la situación pre-pandemia del profesional de la música y de la industria musical en Bolivia. A partir de dicho análisis, será posible proponer los lineamientos de un Plan Nacional de Música para el Desarrollo en Bolivia que promueva su desarrollo integral.

La pandemia de la COVID-19 ha afectado severamente a este sector y a toda la industria cultural y del entretenimiento entre 2020 y 2021. Este hecho hace aun más urgente la necesidad de acordar entre los actores y el gobierno un Plan Nacional de Música para el Desarrollo en Bolivia, que establezca políticas públicas que contribuyan de manera directa a la recuperación del sector y que, una vez logrado esto, el mismo pueda tomar una nueva senda de crecimiento y desarrollo basado en la producción y creación artística de alta calidad.

Luego de esta introducción, la segunda sección describe las dimensiones a través de las cuales la música en la actualidad contribuye al desarrollo. La tercera sección se ocupa de describir la situación prepandemia de la industria musical en Bolivia con el detalle permitido por la información disponible. Con dichos insumos, la cuarta sección presenta los lineamientos fundamentales de un Plan Nacional de Música para el Desarrollo en Bolivia, como inspiración para la política pública. La quinta sección ofrece las conclusiones finales.

2. ¿Por qué es importante la música? Su contribución al desarrollo humano

Reconociendo la musicalidad natural del ser humano (Trehub *et al.*, 2015), es incuestionable que la música posee un rol fundamental en su desarrollo. La literatura relevante destaca tres dimensiones en las que la música juega dicho rol, que se describen brevemente en esta sección.

2.1. La dimensión humana

Varios estudios hacen énfasis en el papel de la música en el desarrollo integral y bienestar individual del ser humano. Desde el punto de vista de la *provisión de cuidado y el bienestar*,

Trehub *et al.* (2015) destacan el rol de la música en el cuidado del recién nacido y el infante en un entorno de calidez y seguridad. Skingley y Vella-Burrows (2010) y Macdonald (2013) presentan evidencia sobre las propiedades terapéuticas de la música para las diferentes etapas de desarrollo de los seres humanos, incluyendo el adulto mayor.

Sharda *et al.* (2018) ofrecen evidencia a favor del uso de la música para fortalecer las habilidades comunicacionales y motrices de niños con autismo, mientras que resultados similares para diversos aspectos pediátricos son descritos por Stegemann *et al.* (2019). Asimismo, importantes beneficios del canto y la música de fondo fueron identificados por Götell *et al.* (2002) para el tratamiento de la demencia en adultos mayores, mientras que Stanczyk (2011) destaca el uso de la música como tratamiento de soporte en pacientes de cáncer².

Desde el punto de vista del uso de la música para el *desarrollo cognitivo* del ser humano, la literatura es también amplia³. Geist *et al.* (2012) ofrecen resultados experimentales muy positivos en torno al uso de patrones rítmicos y melódicos para el desarrollo de habilidades matemáticas en los niños. Walton (2012) explora el potencial del canto y el movimiento para la enseñanza de la lectura y la comprensión en niños en edad preescolar, y Cross (2014) destaca el rol de la música para fortalecer las habilidades comunicativas del ser humano.

Si bien buena parte de la literatura citada en esta sección ofrece resultados válidos para cualquier país del mundo, cabe notar que esfuerzos científicos en estos campos para el caso de Bolivia y sus regiones son escasos y/o no han gozado de la divulgación necesaria para poder inspirar y fomentar el debate y las acciones de política relevantes.

2.2. La dimensión social

El papel de la música en diferentes aspectos del desarrollo social ha sido ampliamente reconocido y documentado. En primer lugar, se destaca su rol en el campo de la *cohesión social*. Por ejemplo, Frith (2003) explica el rol esencial de la música en la construcción de la identidad sociocultural de todo ser humano, que es producto de complementariedades

2 Véase Dobrzyńska *et al.* (2008) para una más extensa revisión bibliográfica del uso terapéutico de la música desde la Segunda Guerra Mundial hasta inicios del siglo XXI.

3 Para una revisión más amplia de la literatura en este campo, véase Pogue (2018).

y tensiones entre la herencia sociocultural de la familia y el entorno, su participación en subgrupos identificados con estilos específicos de música y determinados valores sociales, y finalmente con la búsqueda de la identidad individual⁴.

Dean (2020) y Sandoval (2016), por su parte, documentan el uso de la música en procesos de pacificación y resolución de conflictos en diversas partes del mundo afectadas por la guerra. En estos casos, la música evoca al sentido afectivo de las partes en conflicto, destacando principalmente la identidad sociocultural que comparten⁵.

El papel de la música en la conformación y evolución de las identidades socioculturales en Bolivia ha recibido moderada atención por parte de la ciencia social. Si bien existen varios estudios históricos de la música y el arte en Bolivia,⁶ menores han sido los esfuerzos por comprender el resultado de dichos procesos que, combinados con el actual fenómeno de globalización, determinan los rasgos de la identidad sociocultural actual del boliviano.

Se destacan los esfuerzos de Wahren (2017) por examinar el papel de la música folclórica en el resurgimiento del indigenismo a mediados del siglo XX, como elemento básico de la búsqueda de la identidad boliviana. Al respecto, Bigenho y Stobart (2016) muestran que la llegada al poder de Evo Morales generó un segundo resurgimiento del indigenismo y el nacionalismo, sin que esto haya derivado en acciones de política pública para fortalecer las artes asociadas.

La importancia de la música popular contemporánea en la formación de la identidad de los jóvenes en Bolivia es examinada por Sánchez (2017), Benavente (2007) y Entwistle *et al.* (2012). Bajo diferentes metodologías, concluyen que la tensión entre lo tradicional y lo moderno, entre la identidad comunitaria y la individual, entre lo local y lo global, y entre los asuntos políticos y sociales y aquellos de orden personal, confluyen en un proceso de identificación complejo y dinámico que merece mayores esfuerzos para su mejor comprensión y seguimiento.

4 Similares aspectos son destacados por Hormigos (2010), Macdonald (2013) y Trehub *et al.* (2015), ofreciendo ejemplos relevantes del mundo entero.

5 Si bien una gran mayoría de los casos revisados se refieren a países en desarrollo, Pruitt (2011) también examina el caso de Irlanda del Norte, haciendo especial énfasis en el rol de la música en los jóvenes, para apartarlos de los conflictos armados.

6 Véase, por ejemplo, Auza (1985), Rosso (2010) y Gisbert y Mesa (2012). Se destaca también a Piotr Nawrot y Bernardo Rozo, por sus varios estudios acerca de la historia musical de la misiones jesuíticas en Chiquitos.

Una segunda gran contribución de la música en el campo social está asociada con la *comunicación para el desarrollo*, o el uso de herramientas comunicacionales como parte de la política pública y las actividades de diversas organizaciones no gubernamentales (ONG) y la cooperación internacional.

Su uso es muy común en campañas de salud, cambio climático y otras, en las que se requieren altos niveles de concientización en la población. PNUD (2011) destaca explícitamente el rol de la música como herramienta comunicacional que eleva la eficiencia de los proyectos de cooperación internacional⁷.

La utilización de música original y con derechos de autor en proyectos de desarrollo en Bolivia cuenta con una larga historia. No existe información estadística acerca de la producción musical realizada en el país para estos fines. No obstante, los informes de proyectos sociales ejecutados por instituciones gubernamentales y no gubernamentales y agencias de cooperación, reportan la continua utilización de obras musicales para fortalecer la comunicación con la población y asegurar el logro de sus objetivos⁸.

2.3. La dimensión económica

La dimensión económica es la que asegura la sostenibilidad y desarrollo de las diversas actividades y oficios asociados a la música. Si el artista de la música goza de una situación económica adecuada y con bajos niveles de vulnerabilidad, las posibilidades de desarrollar su arte y crear serán más altas. Esto permitirá dinamizar a la industria musical en su conjunto y los sectores relacionados.

Se estima que la industria musical a nivel mundial genera ingresos anuales de al menos 300 mil millones de dólares (0.34% del producto mundial) entre actividades relacionadas con la composición, la grabación, la producción, la presentación en vivo, la difusión y la enseñanza

7 Similar conclusión ofrece la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico (OCDE, 2014).

8 Para fines de ilustración, cabe mencionar a la canción "Un niño, un hombre, un sueño" compuesta por Danilo Rojas como tema musical de las primeras Olimpiadas Especiales en Bolivia, en 1992; la radionovela "Todo por ella" –con cinco canciones originales– difundida entre 2017 y 2019 para la concientización sobre el cambio climático (Aguirre, 2019); y la campaña "Reimagina" de UNICEF en 2020, en la cual doce músicos bolivianos interpretan la canción "One Love" de Bob Marley para crear conciencia ante la amenaza del coronavirus y recaudar fondos a favor de niños en situación de vulnerabilidad.

musical⁹. De este monto, tan solo 30 mil millones de dólares corresponden al cobro de derechos de autor (IMPF, 2020), por lo que buena parte de dichos ingresos provienen de las presentaciones en vivo, grabaciones en estudio, interpretación orquestal y enseñanza (Di Cola, 2013).

Se estima también que la industria musical provee de empleos directos a cerca de 14 millones¹⁰ de personas en el mundo y genera exportaciones totales de al menos 30,000 millones de dólares anuales (*i.e.* ventas de fonogramas y “merchandise” a no residentes, pago por derechos de autor extrafronterizos y presentaciones en el exterior), con lo que contribuye directamente a las balanzas de pagos y a la generación de divisas de los países.

Adicionalmente, una de las principales características de la industria musical es el poderoso encadenamiento que genera la misma con otras subindustrias artísticas y otros sectores de la economía del entretenimiento. Desde el punto de vista del *encadenamiento vertical* (*i.e.*, la cadena de valor de la música), la industria musical toma servicios, y por ende genera ingresos y empleos, de diversos sectores de suministro y apoyo, como ser la manufactura y comercialización de instrumentos musicales, equipos sonoros e iluminación, servicios de logística y transporte, servicios de organización de eventos y publicidad, servicios de producción audiovisual digital y servicios de enseñanza y educación continua, por mencionar los más importantes (BOP, 2018).

Desde el punto de vista del *encadenamiento horizontal* (*i.e.*, la relación con otras subindustrias artísticas), la industria musical ofrece un soporte artístico fundamental a otras subindustrias que son parte de las denominadas industrias creativas (UNESCO, 2017) y de la economía “naranja” (Buitrago y Duque, 2013). Esto es, el uso de música es fundamental en la danza, el teatro, el cine, la producción de radio y televisión e inclusive los videojuegos, entre otros.

Buitrago y Duque (2013) estiman que las industrias creativas y del entretenimiento a nivel global generan aproximadamente 4.3 billones de dólares en ingresos anuales y más de 144 millones de empleos. Asimismo, generan exportaciones de bienes y servicios creativos de

9 Estimación propia en base a IMPF (2020) y Di Cola (2013). Producto mundial obtenido de <https://data.worldbank.org/indicador/NY.GDP.MKTP.CD>.

10 De acuerdo a datos de Labor Bureau of Statistics de EEUU, MENA de Australia y la Office of National Statistics de Reino Unido, un 0.2% de la población en dichos países trabaja en la industria musical. Esta cifra es extrapolada para estimar cifras mundiales.

alrededor de 650,000 millones de dólares por año, convirtiéndose en uno de los principales dinamizadores globales del comercio internacional¹¹.

Reconociendo el carácter virtuoso de la música en el desarrollo económico, varios gobiernos de países, regiones y ciudades alrededor del mundo han diseñado planes de desarrollo de sus industrias musicales. A nivel regional, destaca el Plan Nacional de Música para La Convivencia de Colombia, en vigencia desde 2003, que define un enfoque integral para el desarrollo de la actividad musical local, buscando proyectar a artistas y ritmos nacionales como parte de su marca país¹².

Iniciativas similares llevadas adelante por diferentes regiones y ciudades del mundo son también muy comunes. Ejemplos relevantes son el plan regional de desarrollo de la música del sur de Australia bajo el liderazgo de Adelaide (Ciudad de Adelaide, 2018) y el plan departamental de música de Antioquia, liderado por Medellín, en Colombia (Gobernación de Antioquia, 2014).

Actualmente, 49 ciudades de todo el mundo están registradas como “Ciudades de música” dentro del programa de Ciudades Creativas de la UNESCO, el cual pretende promover a las mismas como destinos turísticos y culturales en torno a su riqueza musical¹³. Entre ellas, resaltan los esfuerzos de Liverpool (Reino Unido) para dinamizar su industria musical mediante una estrategia público-privada basada en el rico legado de los Beatles (BOP, 2018), y de Valparaíso (Chile), con un programa de reconstrucción histórica de su música para proyectar la oferta cultural del lugar (Valparaíso creativo, 2018).

En la siguiente sección, y como principal contribución de este estudio, se describe con detalle la situación de la industria musical en Bolivia respecto a la dimensión económica, para así poder tener una mejor comprensión de sus fortalezas y desafíos.

11 El encadenamiento horizontal de la industria musical trasciende el ámbito artístico. La difusión de música grabada o en vivo es útil para enriquecer la experiencia de los consumidores en el turismo, la gastronomía y el comercio (BPO, 2018).

12 Véase https://www.elcolombiano.com/historico/diez_anos_del_plan_nacional_de_musica_para_la_convivencia-PAEC_274478y y <https://www.laopinion.com.co/economia/festivales-musica-y-turismo-sinonimo-de-marca-pais-en-colombia>. Resaltan también la campaña “Music is Great” del Gobierno de Reino Unido y el Plan Nacional Visión 2030 de Jamaica, que otorga gran relevancia a la música en su estrategia de desarrollo económico y social.

13 Véase <https://en.unesco.org/creative-cities/creative-cities-map>

3. La dimensión económica de la industria musical en Bolivia

En esta sección se ofrece un análisis de la situación de la industria musical en Bolivia antes de la pandemia de la COVID-19¹⁴. Para esto, y quizás por primera vez para este sector en Bolivia, se han recolectado datos estadísticos e información cualitativa de fuentes oficiales estatales y privadas, que permitan un análisis objetivo acerca de: 1) las condiciones socioeconómicas bajo las cuales el profesional boliviano de la música (*i.e.*, intérprete, compositor, profesor, cantante, sonidista y fabricante de instrumentos) realiza sus actividades, 2) el desarrollo de la industria musical local en su conjunto y 3) el rol de las instituciones públicas y privadas de soporte.

Antes de continuar, es importante ofrecer dos comentarios metodológicos. Primero, la información estadística disponible en torno al sector de la música es en general escasa, irregular y en muchos casos con rezagos notables. Algunas series se encuentran actualizadas hasta 2018, mientras que otras cuentan con información actualizada hasta 2020. Estos aspectos están resaltados de manera transparente en todo el documento.

En segundo lugar, se ha optado por realizar la investigación con información previa a la pandemia de la COVID-19, es decir, hasta el primer trimestre de 2020¹⁵. Con esto, se pretende ofrecer un diagnóstico de la situación estructural de la industria música local, la misma que se espera sea la base de la recuperación sectorial una vez superada la crisis sanitaria. No obstante, es correcto asumir que las determinaciones de salud pública derivadas de dicha crisis han tenido un efecto devastador en la industria musical¹⁶. Esto no hace más que reforzar la importancia y urgencia de evaluar y ejecutar las recomendaciones de política sugeridas en este documento para facilitar la recuperación de la industria y promover una nueva senda para su desarrollo.

14 Este trabajo se suma a las contribuciones pioneras acerca de las industrias creativas en Bolivia realizadas por Laserna (2018) para ciudades del eje troncal, Ramírez y Sánchez (2009) para Cochabamba y Torrico *et al.* (1999) para La Paz.

15 El Instituto Nacional de Estadística (INE) de Bolivia aún clasifica los datos de las encuestas laborales realizadas desde el segundo trimestre de 2020 a la fecha como "preliminares" debido a preocupaciones metodológicas derivadas del impacto de la pandemia, por lo que ha optado por retirarlos de sus bases de datos para acceso público. Véase <http://anda.ine.gov.bo/index.php/catalog/82>.

16 Véase, por ejemplo: <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/ser-musico-tiempos-covid/20210213230916807856.html>.

3.1. Condiciones socioeconómicas del profesional de la música: el empleo

Para describir las características del empleo y otros aspectos socioeconómicos descritos en los dos acápite siguientes, se toma como insumo principal la Encuesta Continua de Empleo (ECE) de marzo de 2020 del Instituto Nacional de Estadística (INE) de Bolivia.

De una muestra total de 26,227 personas encuestadas en edad de trabajar y económicamente activas,¹⁷ se identificaron todas aquellas que reportaron una ocupación, ya sea primaria o secundaria, asociada con la actividad musical de acuerdo a la Clasificación de Ocupaciones de Bolivia del INE (listadas en el Anexo 1), sumando un total de 111 personas o 0.43% de la muestra total. Un 85% de ellas reportan su actividad musical como su ocupación primaria, mientras que un 15% la considera su ocupación secundaria.

Considerando que la población económicamente activa a 2020 sumaba aproximadamente 4 millones de personas,¹⁸ esta proporción implicaría que al menos 17,000 personas en el país tendrían una ocupación primaria o secundaria directamente relacionada con la industria musical, en línea con estimaciones globales¹⁹. No obstante, esta cifra probablemente subestime la cantidad de personas efectivamente relacionadas con la industria musical, ya que muchas han debido relegar sus actividades musicales a una tercera o cuarta ocupación (no capturadas por la encuesta, que solo reporta ocupaciones primarias y secundarias), con una generación irregular de ingresos y horas trabajadas limitadas, como bien lo describe Machillot (2018).

El Gráfico 1 exhibe la composición de las diferentes ocupaciones que reportan los que en adelante se denominan “profesionales de la música” en Bolivia, con gran preponderancia de los intérpretes o ejecutantes, representando 65% de la muestra. Le siguen en importancia relativa quienes se dedican a la enseñanza de la música en el sistema escolar y en otras instituciones, y los fabricantes de instrumentos musical de percusión, viento y cuerda.

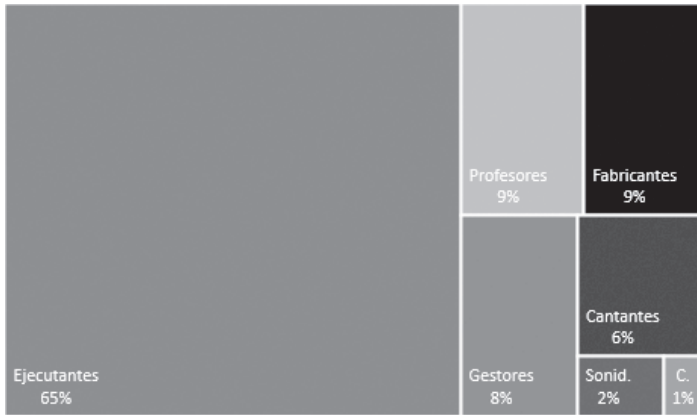
17 La ECE a marzo 2020 contó con 51,714 respuestas. De éstas, no se consideraron las respuestas de personas menores de 14 años ni aquellas económicamente inactivas (por estudios, vejez o capacidades especiales). También se excluyeron 120 respuestas que no indicaban la edad de la persona encuestada. Con esto, la muestra utilizada consiste de 26,227 personas económicamente activas.

18 Véase <https://www.ine.gob.bo/index.php/la-tasa-de-desocupacion-en-el-area-urbana-de-bolivia-se-situa-para-noviembre-de-2020-en-86-similar-a-la-cifra-observada-en-octubre>.

19 De acuerdo a datos de Labor Bureau of Statistics de EEUU, MENA de Australia y la Office of National Statistics de Reino Unido, un promedio de 0.2% de sus poblaciones totales trabajan en diversas actividades de la industria musical. Extrapolando esta cifra para Bolivia, implicaría un total de 24 mil personas. Por su parte, hasta fines de 2019, el Registro Plurinacional de Artistas del Gobierno de Bolivia contaba con 12 mil personas registradas en todas las disciplinas artísticas.

Un 8% reporta dedicarse a la gestión de empresas y eventos asociados con la música y el arte en general. Varios de ellos, valga destacar, reportan tener como segunda ocupación la propia interpretación musical, lo cual implica que existe un número no despreciable de músicos que han optado por convertirse en gestores emprendedores en el campo de la música y el arte, un rol fundamental para el futuro de la industria.

Gráfico 1: Bolivia: Ocupaciones primarias y secundarias reportadas por profesionales de la música (a marzo de 2020)



Fuente: Elaboración propia con base en ECE-INE.

Luego, un 6% reporta tener la ocupación de cantantes profesionales, para cerrar con un número reducido (2%) de personas relacionadas con la actividad del sonido (ingenieros y técnicos del sonido), toda vez que son programas universitarios y técnicos de reciente aparición en Bolivia, que se imparten en un número limitado de instituciones de educación superior. Finalmente, llama la atención que tan solo un 1% de la muestra encuestada haya reportado como principal ocupación la composición musical, sin que esto limite la capacidad creativa de los otros profesionales de la industria en sus ámbitos de acción.

Por su parte, el Cuadro 1 muestra las principales características del empleo reportadas por los profesionales de la música a marzo de 2020, en comparación con la muestra total. En primer lugar, la profesión musical tiende a ejercerse con mayor intensidad en el área urbana. Notablemente, los profesionales de la música reportaban mejores tasas de empleo que la muestra total (*i.e.*, 92% de los encuestados reportaba haber trabajado la semana pasada

previa a la encuesta, en comparación al 85% de la muestra total), algo que probablemente está asociado con el hecho de que reportan una mayor tendencia a encarar sus actividades por cuenta propia (61% contra 49% de la muestra total) y a que una proporción mucho mayor (36% contra apenas 11% de la muestra total) reporta contar con una segunda ocupación que les genera ingresos.

Los rasgos descritos denotan mayores niveles relativos de resiliencia de los profesionales de la música respecto de promedios nacionales, sin que esto no implique la existencia de importantes vulnerabilidades para ellos. En efecto, apenas un 20% reportaban contar con un seguro social de salud, muy por debajo de lo reportado en la muestra total, donde un 42% cuenta con uno. Más aun, el promedio de horas semanales trabajadas reportadas es de 22.4 horas cuando la música es la primera ocupación, y de 8.5 horas cuando es la segunda ocupación, representando tan solo un 61% y 54% de las horas trabajadas en promedio como primera y segunda ocupación, respectivamente, reportadas por la muestra total.

Cuadro 1
Bolivia: Comparación de aspectos del empleo (a marzo de 2020)

| Concepto | Muestra total | Profesionales de la música |
|--|---------------|----------------------------|
| % ejerce en área urbana | 82% | 97% |
| % empleado(a) | 85% | 92% |
| Si desempleado, % buscando empleo por un mes o más | 78% | nd |
| % con empleo por cuenta propia | 49% | 61% |
| % con segunda ocupación | 11% | 36% |
| % que posee seguro social | 42% | 20% |
| Promedio horas trabajadas por semana 1ra ocupación | 36.7 | 22.4 |
| Promedio horas trabajadas por semana 2da ocupación | 15.4 | 8.35 |

Fuente: Elaboración propia con base a ECE-INE

Esto último tiene un impacto significativo en la capacidad de generación de ingresos de la industria musical en su conjunto, como se discute a continuación.

3.2. Condiciones socioeconómicas del profesional de la música: generación de ingresos

El Cuadro 2 compara los ingresos mensuales promedio reportados en la ECE para toda la muestra y para la muestra de profesionales de la música. En términos de los ingresos derivados

por la primera ocupación, se aprecia que la muestra de profesionales de la música tiende a generar (Bs. 2,687) un 11% menos de ingresos al mes que la muestra total (Bs. 2,993), ambos montos encontrándose apenas un 25% y un 40% por encima del salario mínimo nacional determinado por ley, respectivamente.

En tal sentido, si bien las tasas de desempleo entre los profesionales de la música son relativamente inferiores que los promedios nacionales, esto viene a costa de menores ingresos esperados cada mes, lo cual amplifica las vulnerabilidades de este sector que, como se vio, tiende a trabajar menos horas en promedio al mes y tiene a gran parte de sus profesionales sin acceso al seguro social.

Cuadro 2
Bolivia: Comparación de generación de ingresos (a marzo de 2020)

| Concepto | Muestra total | Profesionales de la música |
|---|---------------|----------------------------|
| Promedio ingreso mensual 1ra ocupación (Bs) | 2.993 | 2.687 |
| Promedio ingreso mensual 2da ocupación (Bs) | 1.122 | 1.597 |
| Salario mínimo mensual en 2019 y 2020 (Bs.) | 2.122 | |

Fuente: Elaboración propia con base en ECE-INE.

En términos de las segundas ocupaciones, para complementar los ingresos del hogar, si bien ambos montos comparados son inferiores al salario mínimo nacional, llama la atención que aquellos profesionales de la música que reportan la actividad musical como segunda ocupación logran ingresos mensuales 42% superiores a aquellos generados por la muestra completa, y gracias a tan solo 8.35 horas trabajadas al mes en promedio.

La mayor parte de ellos son ejecutantes de instrumentos y cantantes, lo que lleva a inferir que su talento musical destacado les permite generar ingresos relativamente más altos por hora, probablemente mediante conciertos y presentaciones artísticas. A pesar de ello, han optado por relegar esta actividad a una segunda ocupación, probablemente debido a la alta volatilidad (y, por ende, incertidumbre) de los ingresos generados cada mes, asociada a la cantidad de presentaciones que pueden organizarse y el tamaño del público asistente a las mismas. En otras palabras, los profesionales de la música desearían trabajar más de esas 8.35 horas por semana en su actividad secundaria (y acaso convertirla en su ocupación primaria), pero el limitado mercado local de la música en vivo no se los permite.

3.3. Condiciones socioeconómicas del profesional de la música: formación

Otro aspecto que merece destacarse es el diferente perfil de formación de la muestra de profesionales de la música respecto de los promedios nacionales. El Cuadro 3 muestra que más del 61% de quienes están ocupados en la actividad musical han completado estudios superiores, comparado con apenas 35% en la muestra total.

Cuadro 3
Bolivia. Comparación de formación académica: nivel académico logrado (a marzo de 2020)

| Nivel | Muestra total | Profesionales de la música |
|------------|---------------|----------------------------|
| Ninguno | 3.4% | 0.9% |
| Primaria | 22.3% | 7.2% |
| Secundaria | 34.8% | 26.1% |
| Superior | 34.8% | 61.3% |
| Otros | 4.8% | 4.5% |

Fuente: Elaboración propia con base en ECE-INE.

Cabe notar que estos niveles más elevados de formación académica superior no están asociados directamente con estudios formales en el conservatorio de música, sino a estudios musicales en otras instituciones e inclusive a estudios en otras ramas del conocimiento²⁰.

De una u otra manera, estos niveles más elevados de formación parecen contribuir de manera significativa a la resiliencia del sector, principalmente en términos de las ocupaciones secundarias que realizan (véase Cuadro 1) y, por ende, las mayores tasas de empleo que reportan. Más aun, es muy probable que estos elementos hayan jugado un rol preponderante durante la pandemia, toda vez que la industria musical debió parar casi por completo.

3.4. Producción musical original

Mantener estadísticas relativas a la producción musical original en un territorio es difícil. La mejor aproximación disponible se relaciona con el registro de dicha producción en las

²⁰ La ECE consulta específicamente sobre estudios en el Conservatorio de Música, con un porcentaje muy reducido (2%) de los profesionales de la música reportando estudios musicales en dicha institución, que solo posee actividades en La Paz.

entidades gubernamentales de inscripción y protección de los derechos de autor que, en el caso de Bolivia, es el Servicio Nacional de Propiedad Intelectual (SENAPI).

El interés de un artista por hacer conocer o publicar una obra musical implica a su vez la necesidad de ejercer los derechos morales (*ie.*, reconocimiento perpetuo de la autoría de la obra) y patrimoniales (*ie.*, derechos económicos derivados de la publicación y ejecución de la obra) sobre ella, y así evitar ser víctima de plagio, tanto a nivel nacional como internacional.

El Cuadro 4 presenta las estadísticas de registros de obras musicales y artísticas relacionadas en Bolivia, en comparación con Ecuador y Paraguay²¹. En ella se aprecia que, en los últimos años, en Bolivia se han venido registrando alrededor de 464 obras musicales por año. Esto implica que cada año en promedio se registra una obra por cada 24,100 habitantes.

Cuadro 4
Países seleccionados: registro de obras musicales y artísticas relacionadas

| Año | Bolivia | | Ecuador | | Paraguay | |
|-----------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| | N° de obras registradas | Obras por cada x habitantes | N° de obras registradas | Obras por cada x habitantes | N° de obras Registradas | Obras por cada x habitantes |
| 2015 | 453 | 23,996 | 987 | 16,424 | nd | nd |
| 2016 | 516 | 21,376 | 1,330 | 12,398 | nd | nd |
| 2017 | 461 | 24,273 | 1,253 | 13,400 | nd | nd |
| 2018 | 424 | 26,769 | 1,310 | 13,038 | nd | nd |
| 2019 | nd | nd | 1,209 | 14,367 | 1,368 | 5,150 |
| 2020 | nd | nd | 733 | 24,070 | 1,434 | 4,973 |
| Promedio | 464 | 24,103 | 1,137 | 15,616 | 1,401 | 5,061 |

Fuente: Elaboración propia con base en datos de SENAPI (Bolivia), DNDA (Ecuador), DINAPI (Paraguay) y Banco Mundial.

Este nivel de productividad musical *per cápita* se muestra relativamente bajo comparado con Ecuador, cuya producción musical registrada anual promedio es de 1,137 obras, lo que implica una obra musical registrada por cada 15,616 habitantes. Más aun, ambos quedan opacados por los altos números del Paraguay, donde se registra una obra musical por cada 5,061

21 Se opta por esta comparación ya que, además de pertenecer a la misma región geográfica, compartir experiencias similares, como ser antiguas colonias españolas independizadas en la primera parte del siglo XIX y tener al español como idioma oficial en común, los tres países se ubican en el mismo rango de clasificación de acuerdo al Índice de Desarrollo Humano a 2019 (*ie.* desarrollo alto, con IDH entre 0.700 a 0.799), basado en tres factores principales: conocimiento, esperanza de vida al nacer y condiciones de vida. Véase <http://hdr.undp.org/en/content/human-development-index-hdi>.

habitantes, aunque cabe notar que estos datos corresponden a los últimos dos años –*i.e.*, no existe información oficial previa a 2019– por lo que es posible que un porcentaje importante de los registros correspondan a obras antiguas que no fueron registradas en su momento.

En general, estas cifras revelan bajos niveles de producción musical original en Bolivia. Esto podría estar relacionado con dos aspectos diferentes, pero igualmente preocupantes. En primer lugar, podría estar asociado con un bajo número de músicos efectivamente dedicados a la composición musical en Bolivia. Esto estaría en línea con los resultados presentados en la Figura 1, donde apenas el 1% de los profesionales de la música encuestados reportaron dedicarse a la composición. En efecto, las condiciones de vulnerabilidad de la actividad musical podrían estar repercutiendo negativamente en la capacidad de los artistas para crear y componer, forzándoles a enfocarse en la interpretación de música propia antigua o música de terceros, con el fin de asegurar un flujo constante de ingresos mensuales.

En segundo lugar, asumiendo que el análisis previo no sea correcto y la producción musical original en Bolivia es en realidad prolífica, sería razonable inferir que una gran proporción de dicha producción no está siendo registrada en el SENAPI, probablemente producto de la falta de conocimiento del proceso de registro y los beneficios del mismo o de sus costos asociados. En tal caso, buena parte de la nueva producción nacional estaría fuertemente expuesta al plagio, toda vez que no contaría con una prueba de derecho en el territorio, dificultando la posibilidad de iniciar y ganar controversias por su uso no autorizado a nivel nacional e internacional.

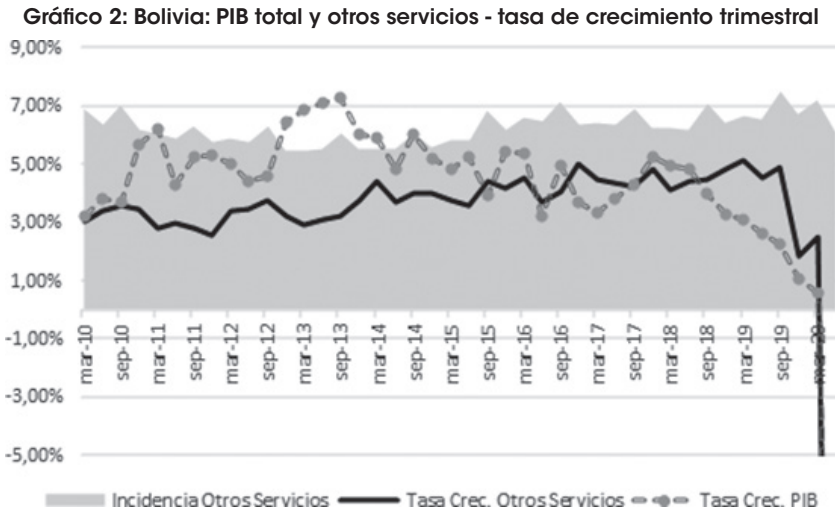
Al ser ambos aspectos no excluyentes, es posible también que la baja producción musical original en Bolivia sufra de una combinación de ambos fenómenos, lo cual hace más compleja la problemática de la industria musical local y más necesario el diseño y ejecución de políticas públicas que la resuelvan.

3.5. La industria musical

Una vez que los principales aspectos microeconómicos de la actividad musical en Bolivia han sido descritos en secciones previas, cabe analizar a continuación algunos aspectos macroeconómicos que reflejen cómo esta industria se comporta en su conjunto.

Las estadísticas oficiales no ofrecen datos específicos de la industria musical (entendida como las actividades de los profesionales de la música ya citados) dentro de las cuentas nacionales para el cálculo del Producto Interno Bruto (PIB). El desempeño de dicho sector se encuentra reflejado en la subcuenta “Otros servicios”, donde además se incluyen las actividades de restaurantes y hoteles y los servicios comunales, educativos, sociales, personales y domésticos.

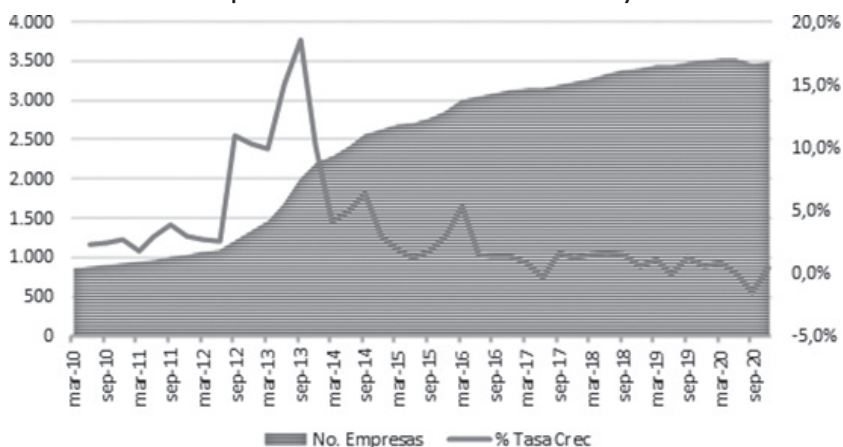
El área sombreada en el Gráfico 2 muestra que los sectores incluidos en “Otros servicios” han contribuido históricamente con un 6 al 7% del PIB total de Bolivia, con mayores niveles de incidencia a partir de 2016. Por su parte, su tasa de crecimiento trimestral guarda alta correlación con la del PIB (coeficiente de correlación de 93% para el periodo en la muestra) con la particularidad de haber mostrado tasas más bajas de crecimiento que la economía entre 2010 y 2016. En otras palabras, los sectores incluidos en “Otros servicios”, incluida la industria musical, no repuntaron inmediatamente en los años de mayor bonanza económica asociada con un entorno externo favorable (*i.e.*, basada en exportaciones significativas de recursos naturales), sino que parecen haber ido respondiendo gradualmente, alcanzando sus mayores tasas de crecimiento en el periodo post-bonanza de 2016 a 2019.



Fuente: Elaboración propia con base en datos del INE

La pandemia del coronavirus en 2020 tuvo un impacto severo sobre la capacidad productiva de estos sectores, reflejado en una caída de 35% a marzo de 2020, comparada con una caída de 22% del PIB total (no reflejadas por completo en el gráfico), y con expectativas de lenta recuperación, a medida que el proceso de vacunación contra el virus avanza gradualmente en todo el mundo y las medidas de distancia social se mantienen.

Gráfico 3: Bolivia: Empresas formales en el rubro artístico y de entretenimiento



Fuente: Elaboración propia con base en datos de FUNDAEMPRESA

Dado que la subcuenta “Otros servicios” agrega a varios sectores de servicios, es difícil reconocer si es que la industria musical ha exhibido un comportamiento cercano al descrito más arriba. En un contexto de escasa información asociada con el sector de interés y de alta informalidad de la economía boliviana en general (Stobart, 2011), la Figura 3 muestra el comportamiento del registro nacional de empresas en el rubro artístico y de entretenimiento, con estrechos vínculos con la industria musical, como una aproximación razonable.

La figura confirma el análisis previo, exhibiendo un crecimiento sostenido –aunque con un repunte entre 2013 y 2016– del número de empresas creadas en el rubro como respuesta a la mayor demanda por servicios culturales y de entretenimiento apoyada en los mayores niveles de ingreso. De igual manera, la pandemia en 2020 derivó en una importante caída del número de empresas en el rubro, que hasta el cierre de dicha gestión no logró recuperarse por completo.

Estos datos sugieren que la situación económica favorable de 2006 a 2014 permitió a la industria musical boliviana crecer de manera sostenida y ganar robustez, aspectos que podrían haberse convertido en la base de un desarrollo más sostenible y virtuoso del sector, donde las vulnerabilidades económicas de sus actores se van reduciendo, la creación de nuevas obras y de ofertas artísticas innovadoras repunta, y la música nacional refuerza la identidad nacional y la marca país hacia el mundo. No obstante, la falta de la acción colaborativa de sus actores y de políticas públicas integrales que fortalezcan esta industria y desarrollen su potencial parecen haberse traducido en una oportunidad perdida, más aun tras la pandemia del coronavirus, que ha afectado al sector, exacerbando sus vulnerabilidades estructurales.

3.6. Regalías, generación de divisas y presencia digital

Otro aspecto importante en torno a la industria musical local se relaciona con la generación de regalías tanto a nivel local como internacional y su trascendencia en el campo digital. El Cuadro 5 muestra que, en conjunto, la industria musical boliviana recauda regalías por derechos de autor (a favor del autor de una obra) y conexos (a favor de los músicos ejecutantes y la empresa productora de una obra), montos anuales que históricamente no han superado el millón de dólares y equivalen a tan solo 0.002% del PIB, o cerca de ocho centavos de dólar por persona. Tales niveles de recaudación son mucho menores al promedio mundial de 0.014% del producto mundial, igual a 1.5 dólares por persona. Son también inferiores al promedio de Latinoamérica y el Caribe y son apenas comparables con los promedios observados en África.

Cuadro 5
Bolivia y el mundo: recaudaciones por derechos de autor y conexos

| Año | Bolivia | | | | Mundo | | |
|--------------|----------------------------|------------------------|-----------------------|--------------------------|-----------|----------------------|-------------------------|
| | Recaud. total (miles US\$) | % Recaud. del exterior | Recaud. total (% PIB) | Recaud. total per cápita | Regiones | Recaud. (% PIB) 2019 | Recaud. per cápita 2019 |
| 2013 | 706.8 | 2% | 0.002% | 0.067 | Europa | 0.028% | 6.01 |
| 2014 | 892.8 | 4% | 0.003% | 0.083 | Canadá/US | 0.012% | 5.98 |
| 2015 | 892.4 | 4% | 0.003% | 0.082 | LATAC | 0,012% | 0.85 |
| 2016 | 880.8 | 5% | 0.003% | 0.080 | Asia | 0.006% | 0.40 |
| 2017 | 855.8 | 3% | 0.002% | 0.076 | África | 0.005% | 0.09 |
| 2018 | 941.8 | 5% | 0.002% | 0.083 | Mundo | 0.014% | 1.51 |
| Prom. | 861.8 | 4% | 0.002% | 0.079 | | | |

Fuente: Elaboración propia con base a datos de CISAC (datos mundiales) y SOBODAYCOM (datos de Bolivia)

Más aun, si bien no existen datos estadísticos oficiales al respecto, reportes oficiales de la entidad recaudadora en Bolivia indican que cerca del 95% de lo recaudado localmente es remitido al exterior, al corresponder a los derechos de autor de artistas extranjeros por la ejecución de su música en territorio boliviano²².

Estas pobres cifras parecen estar ligadas a la problemática ya mencionada en la subsección 3.4 en torno a la reducida producción nacional original y las bajas tasas de registro de los derechos de autor, pero también se relaciona con la baja capacidad que tiene Bolivia para recaudar y distribuir los recursos generados a partir de ellos.

La responsabilidad de recaudación y distribución de derechos de autor en los países recae en las sociedades de gestión colectiva (SGC). En Bolivia tan solo una SGC, la Sociedad Boliviana de Autores y Compositores (SOBODAYCOM), se encuentra en funcionamiento pleno, aunque bajo un entorno desafiante²³. Por su relevancia, este aspecto se discute en la siguiente subsección.

El Cuadro 5 muestra también que apenas un 4% de las recaudaciones por derechos de autor y conexos provienen del exterior (*i.e.*, por uso autorizado de música boliviana fuera de Bolivia), con lo que la generación de divisas del sector mediante este canal no supera los 35,000 dólares por año²⁴. Otros canales de generación de ingresos del exterior por parte de la industria musical local incluyen los conciertos e interpretaciones de artistas bolivianos realizadas en otros países, conciertos e interpretaciones realizadas en el país al público turista y ventas de fonogramas (físicos o virtuales) y “merchandising” a no residentes, rubros para los cuales no se cuenta con información estadística, debido a su baja incidencia.

Cabe destacar que la pandemia del coronavirus ha afectado severamente la capacidad de los músicos a nivel global para generar ingresos provenientes del exterior bajo buena parte de las modalidades mencionadas arriba, con excepción de las ventas (y alquileres) digitales de

22 Véase <https://www.opinion.com.bo/articulo/cochabamba/95-ciento-regalias-derechos-autor-va-extranjero/20130210005600462221.html>

23 Para una discusión sobre SOBODAYCOM y las SGC en Bolivia véase: <https://www.youtube.com/watch?v=zu0QCk0cLRE>.

24 Datos extraídos de las memorias anuales de SOBODAYCOM. Esto implica que el resultado neto de regalías con el resto del mundo es deficitario para Bolivia, en un promedio de 750,000 dólares anuales, producto de regalías a favor de artistas bolivianos por 35,000 dólares en promedio y regalías a favor de artistas extranjeros por 786,000 dólares. Estos resultados se encuentran en línea con los hallazgos de Buitrago y Duque (2013) para América Latina.

fonogramas mediante plataformas como Spotify, iTunes, Amazon Music y Youtube Music. De acuerdo a IMFP (2020), un 20% de los ingresos de la industria musical global en 2020 ya proviene de fuentes digitales, registrando además altas tasas de crecimiento.

En esa línea, el Cuadro 6 muestra la situación en términos del número de seguidores de los 10 principales artistas bolivianos en la plataforma digital Spotify²⁵ –líder global con 345 millones de usuarios, equivalente al 34% del mercado digital–, comparándolos con sus contrapartes en Ecuador, Paraguay y Uruguay²⁶.

En primer lugar, destaca el hecho de que los principales 10 artistas de Uruguay acumulan más de 9 millones de seguidores, o 2.61 veces la población total de dicho país, lo cual sugiere un alto nivel de penetración internacional de la industria musical uruguaya, producto de un esfuerzo público-privado para desarrollar su industria encarado desde la primera década del siglo XXI²⁷. Por su parte, los 10 artistas de Ecuador acumulan poco menos de 4 millones de seguidores, o 0.22 veces su población total, seguido por los artistas de Bolivia con 1.6 millones (0.14 veces) y Paraguay con poco menos de un millón (0.13 veces), denotando en todos los casos tasas relativamente bajas de penetración o presencia internacional.

Un segundo aspecto que se destaca en el cuadro es que 8 de los 10 principales artistas bolivianos en Spotify son agrupaciones folclóricas, mientras que en las listas de los países comparables existe una mayor diversidad de estilos musicales. Al respecto, Pekkola (2016) demuestra la importancia de la música folclórica boliviana entre las comunidades de migrantes bolivianos en el mundo, como un medio de preservación de su identidad cultural. Esto implicaría que las cifras asociadas con buena parte de los artistas bolivianos en el cuadro probablemente estarían apuntaladas por una audiencia boliviana residente en otras partes del mundo²⁸.

25 Véase <https://www.businessofapps.com/data/spotify-statistics/> para mayores detalles estadísticos de Spotify y sus competidores.

26 Una vez más, esta comparación considera que los países elegidos pertenecen a la misma región geográfica, compartieron experiencias similares como antiguas colonias españolas y tienen al español como idioma oficial en común. Los primeros tres países poseen un desarrollo alto de acuerdo al IDH 2019 mientras que Uruguay posee un desarrollo muy alto. Tomar en cuenta el caso de Uruguay es interesante como un ejemplo de un país con un gran desarrollo y trascendencia de su industria musical a pesar de contar con una población mucho menor que la de sus pares. Véase <http://hdr.undp.org/en/content/human-development-index-hdi>.

27 Véase: http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Music_Cluster_Uruguay_.pdf

28 De acuerdo a datos de Naciones Unidas, existirían 872,000 bolivianos que emigraron a diversas partes del mundo (principalmente Argentina, EEUU y España). Además, sus segundas y terceras generaciones (nacidas en el exterior) también son importantes consumidoras de música folclórica boliviana. Véase <https://datosmacro.expansion.com/demografia/migracion/emigracion>.

Cuadro 6
Países seleccionados: 10 principales artistas en Spotify
por número de seguidores (al 21/3/2021)²⁹

| Bolivia | | Ecuador | | Uruguay | | Paraguay | |
|-----------------------|--------------|-----------------------|--------------|-----------------------|--------------|-----------------------|-------------|
| Artista | N° (miles) | Artista | N° (miles) | Artista | N° (miles) | Artista | N° (miles) |
| Azul Azul | 646.0 | Tranzas | 1,290.0 | Jorge Drexler | 2,988.6 | Verduleros | 204.5 |
| G. Veneno | 302.8 | J. Jaramillo | 1,124.4 | No te Va Gustar | 2,596.5 | Kchiporros | 181.9 |
| Kjarkas | 258.2 | Nicola Cruz | 1,007.9 | Vela Puerca | 1,109.8 | Q-mbia Juan | 168.0 |
| Proyección | 98.8 | J. F Velazco | 171.8 | Cuart. de Nos | 1,028.4 | A. Barrios | 111.2 |
| Tupay | 84.4 | Au D | 78.8 | Los Iracundos | 612.5 | B. Urbana | 75.8 |
| Savia Andina | 75.3 | M. Kingman | 78.1 | N. Oreiro | 254.8 | Pipa p´ Tabaco | 73.0 |
| Llajtaymanta | 61.5 | Verde 70 | 66.4 | Cuatro Pesos | 168.9 | La De Roberto | 59.9 |
| Chila Juana | 58.7 | P. Navarrete | 43.8 | Julio Sosa | 127.8 | Berta Rojas | 35.7 |
| María Juana | 50.7 | Esto es Eso | 41.2 | Once Tiros | 94.0 | V. Bolanos | 28.7 |
| Kala Marka | 48.5 | Da Pawn | 38.3 | A. Zitarrosa | 84.6 | Flou | 18.5 |
| Promedio Total | 168.5 | Promedio Total | 394.1 | Promedio Total | 906.6 | Promedio Total | 95.7 |
| % pob. 2020 | 14% | % pob. 2020 | 22% | % pob. 2020 | 261% | % pob. 2020 | 13% |

Fuente: Elaboración propia con base en datos de Spotify, Last.fm y Banco Mundial.

3.7. Instituciones y políticas de soporte a la industria musical de Bolivia

Los grandes desafíos de la profesión y el pobre desempeño de la industria musical boliviana están asociados también a una pobre infraestructura institucional de soporte, la cual actualmente no cubre las necesidades y expectativas de sus actores y, por ende, no recibe el interés ni el apoyo que probablemente requiera para asegurar el impacto de sus acciones, resultando en un círculo vicioso que dificulta el desarrollo de la industria en su conjunto. Esta subsección se enfoca en el papel de tres pilares institucionales sobre los cuales debería asentarse el tejido productivo musical nacional: las sociedades de gestión colectiva, las instituciones públicas reguladoras y de apoyo y la iniciativa privada sin fines de lucro.

Las Sociedades de Gestión Colectiva (SGC)

Las SGC son entidades privadas sin fines de lucro dedicadas a representar los intereses de los profesionales de la música en el campo de los derechos de autor y conexos, derivados de la

²⁹ Información de la plataforma last.fm fue utilizada para obtener las clasificaciones de los más importantes artistas en cada país, al no estar disponible dicha información en Spotify.

creación de una obra musical, así como en la relación con las autoridades gubernamentales asociadas con la industria musical.

En Bolivia se identifican a tres SGC en la historia reciente, cada una relacionada con una de las partes interesadas en los derechos generados por la creación de una obra musical, en el marco de la Ley 1322 de Derechos de Autor de 1992, la misma que a su vez refleja los compromisos internacionales asumidos por Bolivia como país signatario del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 1886.

SOBODAYCOM es la SGC que representa los intereses de los compositores locales y, por ende, se enfoca en los derechos de autor. Por su parte, la Asociación Boliviana de Artistas, Intérpretes y Ejecutantes de Música (ABAIEM) representa a los ejecutantes y cantantes, y la Asociación Boliviana de Productores de Fonogramas (ASOBOPROFON) agrupa a las casas de grabación y producción musical, y se enfocan en los derechos conexos.

En la actualidad, y a pesar de varios años de crecimiento sostenido de la actividad musical, estas SGC atraviesan una severa crisis institucional. En 1992, las tres instituciones unieron esfuerzos para fines de recaudación y distribución de regalías de una manera más eficiente, mediante la creación de la entidad recaudadora de derechos ASA. Sin embargo, la misma fue disuelta en 2011 y todas sus potestades transferidas a SOBODAYCOM³⁰. En tal sentido, ABAIEM y ASOBOPROFON no realizan actividades de recaudación y distribución de regalías y limitan sus actividades a fiscalizar a SOBODAYCOM y representar esporádicamente a sus afiliados ante las autoridades gubernamentales³¹.

No existe información acerca de la situación institucional de ABAIEM y se reportan desde fines de 2020 varios intentos infructuosos por elegir a sus nuevos ejecutivos³². El caso de ASOBOPROFON es también preocupante, toda vez que los muy altos índices históricos de piratería musical de fonogramas en formato físico en Bolivia (Stobart, 2011) y el reciente surgimiento de las plataformas digitales derivaron en el cierre de varias casas de grabación

30 Véase <https://intranet.royalholloway.ac.uk/boliviamusicip/documents/pdf/glosario.pdf>.

31 A la fecha, ABAIEM y ASOBOPROFON no cuentan con sitios web o perfiles oficiales actualizados en redes sociales que permitan conocer su situación institucional, directivos en funciones, número de asociados o actividades realizadas.

32 Véase: <https://www.globalnpo.org/BO/Ciudad-La-Paz/558180077669295/Abaiem-Bolivia>

y producción musical en las últimas décadas³³. Esto, sumado al hecho de que los nuevos emprendimientos locales en este campo optan por realizar sus actividades de manera informal (*i.e.*, sin registro comercial ni tributario), implica que el número de afiliados a esta asociación es muy reducido y el riesgo de su disolución es alto.

Lo anterior implica que SOBODAYCOM es la única SGC activa y afiliada a la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, para el cobro y liquidación internacional de derechos de autor en Bolivia. De acuerdo a datos oficiales a 2018, esta entidad contaba con 1242 asociados, de los cuales solo un 45% tenía su membresía actualizada. Por otra parte, la entidad no ofrece información oficial acerca de sus actividades desde 2019, y asociados tanto a ABAIEM como a ASOBOPROFON reclaman por su falta de transparencia y el inesperado cese de las distribuciones de regalías por los derechos conexos, demandando una auditoría por parte del regulador³⁴.

Las instituciones públicas y las políticas de apoyo

Históricamente, el sistema público de soporte a la industria musical en Bolivia (sintetizado en el Anexo 2) ha exhibido notables falencias y, por ende, un escaso apoyo efectivo al sector (Rosso, 2002; Clavijo, 2021). Esto ha llevado a sus profesionales a solicitar sin éxito la implementación de políticas públicas específicas que promuevan el desarrollo del sector. Un análisis de dicho sistema permite identificar los siguientes rasgos:

- Bolivia carece de un plan o estrategia nacional vinculante de promoción de la música (como ocurre, por ejemplo, en Colombia) como parte de las industrias creativas del país, con alta capacidad de generación de empleo y valor agregado en el campo del entretenimiento, y con importantes encadenamientos con otros sectores de servicios.
- De igual forma, el país carece de un marco legal específico (como ocurre en Argentina y Uruguay) que provea de instrumentos legales y operativos a dicho plan o estrategia,³⁵

33 Véase <https://www.paginasiete.bo/cultura/2013/12/8/llamaban-disqueras-8097.html>.

34 Véase <https://www.youtube.com/watch?v=zu0QcK0cLRE>.

35 Véase <https://www.eldiario.net/portal/2021/06/05/trabajan-en-elaboracion-de-la-ley-del-artista/>

que genere beneficios tributarios básicos efectivos,³⁶ desarrolle mecanismos efectivos para proteger y reconocer los derechos de autor y garantice los derechos y beneficios sociales básicos a sus profesionales, incluyendo el acceso a servicios de salud asociados con la pandemia³⁷ y los propios de la actividad, descritos en detalle por Zuskin *et al.* (2005).

- El limitado soporte existente exhibe altos niveles de centralización, con varios servicios de enseñanza (como el Conservatorio Plurinacional de Música) y trámites o actividades de difusión relevantes (como el de registro de derechos de autor o la premiación de los Premios Eduardo Abaroa) disponibles únicamente en La Paz. Además, sufre de altos niveles de fragmentación y desarticulación, ya que las políticas a nivel central carecen de cohesión con las acciones regionales y locales.
- No existe una política industrial que promueva y desarrolle una industria nacional de instrumentos musicales, equipos de sonido u otros materiales y equipamientos de uso frecuente en la industria musical y del entretenimiento. En efecto, Bolivia ha sido importadora neta de estos bienes, con un saldo comercial negativo promedio anual (2010-2020) de 32 millones de dólares y una clara tendencia a incrementarse en el tiempo (saldo negativo de 86 millones de dólares en 2019) que solo fue interrumpida por la pandemia³⁸.

Bajo este contexto poco satisfactorio, y no obstante los años de bonanza, los profesionales de la música en general realizan sus actividades en condiciones precarias. Las iniciativas de apoyo efectivas son esporádicas y de corta duración, y las políticas de desarrollo difieren significativamente entre regiones y ciudades, en un entorno de presupuestos reducidos y volátiles. Esto, a su vez, impide a los artistas desenvolverse en un entorno que favorezca la constante preparación y práctica y que promueva la creación y la producción de calidad.

Organizaciones privadas sin fines de lucro

En un entorno en el que el sistema público de promoción de la industria musical y artística nacional ha mostrado notables falencias, diversas iniciativas desarrolladas por organizaciones privadas sin

36 El Decreto supremo 1241 de mayo de 2012 dispone una exención del impuesto al valor agregado, transacciones y utilidades a artistas registrados ante el Ministerio de Culturas y que ofrezcan servicios en eventos organizados o auspiciados por entidades de gobierno nacional o subnacional. Sin embargo, existen varios reclamos en torno a la no inclusión de eventos musicales con entidades privadas sin fines de lucro y de extranjeros residentes en Bolivia, y en torno al tratamiento legal e impositivo de las grandes orquestas. Véase, por ejemplo: <https://www.paginasiete.bo/cultura/2020/4/25/musicos-se-declaran-en-crisis-exigen-politicas-de-apoyo-253689.html>

37 Véase, por ejemplo: <https://www.paginasiete.bo/cultura/2021/6/13/sin-ley-que-los-proteja-una-veintena-de-artistas-fallecieron-este-ano-por-covid-297989.html>

38 Para mayores detalles estadísticos, véase el Anexo 3.

fines de lucro han logrado suplir parcialmente esta brecha mediante el impulso y desarrollo de festivales artísticos que hoy en día gozan de gran éxito y prestigio nacional e internacional.

Este es el caso, por ejemplo, del Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos” organizado bianualmente por la Asociación Pro Arte y Cultura en las antiguas misiones jesuíticas ubicadas en los departamentos de Santa Cruz y Beni, y del Bolivia Festijazz Internacional, organizado por músicos locales asociados, y que reúne a celebridades internacionales y locales del jazz en La Paz una vez por año³⁹.

Desafortunadamente, la pandemia de la COVID-19 ha obligado a estos y varios otros festivales de importancia a posponer sus entregas recientes o, en el mejor de los casos, a migrar a versiones virtuales. De una u otra manera, la sostenibilidad financiera de estas iniciativas se ha visto comprometida, lo cual hace aun más urgente la necesidad de acciones público-privadas coordinadas para recuperar el sector y promover una nueva senda de su desarrollo.

4. Hacia un Plan Nacional de Música para el Desarrollo en Bolivia

El análisis presentado en la sección previa permite concluir que la industria musical boliviana ha venido desempeñándose muy por debajo de su potencial en la última década y que, bajo este contexto poco satisfactorio, la pandemia de la COVID-19 ha expuesto las grandes debilidades y vulnerabilidades que le aquejan. Esto, a pesar del gran potencial que la música ofrece en el campo del desarrollo sostenible del país.

En efecto, con solo alcanzar los promedios mundiales, dicha industria en Bolivia tiene el potencial de generar ingresos directos de al menos 136 millones de dólares anuales (0.34% del producto) y empleos directos para al menos 24,000 personas (0.2% de la población total).

Más aun, por sus encadenamientos con los otros sectores de la “economía naranja” (Buitrago y Duque, 2013), tiene el potencial de contribuir a la generación de 2.4 mil millones de dólares en ingresos anuales (6% del PIB) y empleos para alrededor de 227,000 personas o 1.9% de la población total del país. Además, puede contribuir a las exportaciones de productos

³⁹ Destacan también los festivales musicales de las ferias industriales y comercio multisectorial FEXPOCRUZ en Santa Cruz, FEICOBOL en Cochabamba, FIPAZ en La Paz y otros similares en otras ciudades de Bolivia, todas ellas organizadas por organizaciones privadas sin fines de lucro, con el auspicio de la empresa privada y el propio sector público.

y servicios artísticos y culturales por más de 270 millones de dólares al año o 3.4% del total de las exportaciones de Bolivia. A su vez, todo ese potencial económico podrá sentar los fundamentos para que la música también contribuya de manera paralela en las dimensiones social y humana del desarrollo ya descritas en este documento.

Por lo anotado, tomando inspiración de las estrategias de desarrollo de la música nacional en Colombia (Plan Nacional de Música para la Convivencia), Uruguay (Plan Estratégico de Internacionalización de la Música Uruguaya) y Chile (Plan de Apreciación de la Música Nacional), a continuación se proponen las bases de un plan nacional de promoción de la música en Bolivia como un instrumento de política pública que potencie la economía naranja en Bolivia y contribuya decisivamente a la consecución de los objetivos del desarrollo sostenible (ODS)⁴⁰.

El plan contempla seis pilares presentados en el Gráfico 4. A continuación, se los describe brevemente y se identifican las principales acciones de política asociadas con cada uno de ellos.

Gráfico 4: Bolivia: pilares del Plan Nacional de Música para el Desarrollo



Fuente: Elaboración propia

⁴⁰ Para conocer la visión de Naciones Unidas al respecto, véase: <https://unric.org/en/sdgs-and-music-agents-of-change-in-action/>

4.1. Fortalecimiento institucional

El actual sistema público y privado de soporte de la industria musical deber ser fortalecido de manera significativa, con el fin de desarrollar un ecosistema favorable a la producción y creación de música y espectáculos de alta calidad, con potencial de trascender las fronteras. Esto requiere una mayor coordinación entre los tres niveles del Estado y además la generación de alianzas público-privadas que amplifiquen los esfuerzos que realizan ambas partes. Para esto, las siguientes acciones de política podrían tener un papel decisivo:

- Un marco legal específico (*i.e.*, una ley de la música) que permita que las acciones propuestas en este plan adquieran carácter vinculante, estableciendo derechos y obligaciones para todos los actores, incluidos los profesionales de la música.
- Esfuerzos coordinados entre los tres niveles del Estado (central, departamental y local), para tareas de promoción y desarrollo de la música nacional, incluyendo la modernización y creación de nueva infraestructura para la difusión y la enseñanza.
- Trabajo conjunto de los tres niveles del Estado más la cooperación internacional, para apoyar el interés de aquellas ciudades bolivianas que deseen convertirse en Ciudades de Música de la UNESCO. Esto incluye el registro de expresiones musicales únicas como patrimonio intangible de la humanidad, para su protección y difusión a nivel global.
- Descentralización, virtualización y simplificación de trámites y otras actividades burocráticas asociadas con la música. Esto incluye tramites asociados con el registro de derechos autor, el registro de artistas, aspectos impositivos, participación en premios y convocatorias y la obtención de licencias, patentes y permisos para desarrollar actividades culturales y de difusión de la música⁴¹.
- Fortalecimiento y fiscalización de las tres SGC que existen en el país para la recaudación y distribución de recursos derivados de los derechos de autor y conexos. Esto debería incluir incentivos fiscales para promover la suscripción masiva de los músicos nacionales y el registro de sus obras.

41 La desburocratización de los trámites sería de gran beneficio para todas las industrias y sectores de la economía boliviana. De acuerdo al reporte Doing Business del Banco Mundial para 2020, Bolivia clasifica en el puesto 179 de 190 países en términos de la facilidad para abrir un negocio (véase: <https://www.doingbusiness.org/content/dam/doingBusiness/country/b/bolivia/BOL.pdf>).

- Esfuerzos del gobierno central en la lucha contra el contrabando y la piratería. Mayor involucramiento del SENAPI y las SGC en el sistema global de administración de derechos de autor y su relación con las plataformas globales de música digital.

4.2. Fortalecimiento de la presencia de la música en la enseñanza

Es importante para Bolivia desarrollar el potencial de la música como ocupación económica primaria de miles de sus habitantes, pero también como medio de enseñanza de otras disciplinas. Asimismo, la capacidad de la música para fortalecer y desarrollar identidades culturales y, a la vez, apreciar otras culturas dentro y fuera del país, devela su potencial como herramienta de cohesión social. Para alcanzar estos objetivos, es necesario fortalecer la presencia de la música en la enseñanza integral de los niños y jóvenes. En particular, las siguientes acciones de política serían de gran importancia:

- Reforma del plan curricular escolar (primaria y secundaria) para otorgar a la música un rol más preponderante. Esto implica investigar e implementar modelos pedagógicos en los cuales el uso de la música contribuye al proceso enseñanza-aprendizaje de las matemáticas y la lectura crítica y de comprensión.
- Dentro de la misma reforma, permitir a los estudiantes encontrar su relación individual con la música y potenciarla. Algunos desarrollarán dicha relación mediante la interpretación de instrumentos musicales, el canto o la danza. Otros exhibirán habilidades como gestores de eventos musicales, o su interés en la artesanía y/o la electrónica les permitirá convertirse en fabricantes de instrumentos. La música como asignatura debería permitir a los estudiantes explorar todas las dimensiones asociadas con la profesión de la música.
- Bajo un esquema que involucre a los tres niveles del Estado, fomentar la creatividad y la composición musical original mediante un programa anual de concursos y premios locales y nacionales para escuelas de primaria y secundaria. Estos concursos deberían constituirse en una razón para que los niños y jóvenes conozcan otras partes del país, experiencias que fortalecen el desarrollo musical y contribuyen a la cohesión social nacional. Asimismo, los niños y jóvenes premiados deberían ser acreedores de becas completas para continuar sus estudios musicales y desarrollar sus talentos.

- Otorgar al Conservatorio Plurinacional de Música (CPM) un alcance nacional, algo que podría lograrse, por ejemplo, mediante convenios con organizaciones privadas sin fines de lucro que permitan que la “franquicia” CPM pueda ser replicada en todo el país. De igual forma, el trabajo de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN) debería tener un carácter itinerante en las principales ciudades del país, para así convertirse en el dínamo nacional para el fomento de la apreciación de la música clásica en todo el territorio nacional.

4.3. Promoción y desarrollo de la música nacional

Para que la música logre efectivamente contribuir al desarrollo sostenible de Bolivia, es necesario establecer una plataforma integral nacional que promueva y facilite la creación musical nacional en todos sus géneros y su difusión masiva a nivel local y, eventualmente, a nivel internacional. Si bien la tarea en este campo es grande y compleja, las siguientes acciones de política podrían consolidar las bases de dicha plataforma:

- Crear y promover el Premio Nacional de Música y el Salón de la Fama de la Música Boliviana, como dos mecanismos para reconocer a los músicos nacionales destacados por su producción musical actual (con el premio) y pasada (salón de la fama), como parte de un proceso continuo de creación de ídolos musicales locales.
- Facilitar un programa de inclusión financiera de los profesionales de la música, reconociendo que toda actividad musical (*e.g.*, un nuevo álbum, un concierto, un nuevo estudio de grabación o una nueva fábrica de instrumentos musicales) tiene capacidad de generación de ingresos futuros y, por lo tanto, puede ser considerada un proyecto apto para financiamiento mediante crédito bancario, sin necesidad de garantías adicionales.
- Con el fin de reducir el riesgo de no pago de estas operaciones crediticias, que actualmente excluye a estos proyectos del mercado financiero, se requiere el establecimiento por parte del Estado de un Fondo de Garantía para la Actividad Musical que garantice dichos créditos⁴². Los recursos del Fondo que no estén siendo utilizados para garantizar un proyecto musical financiado por la banca, deberían ser invertidos en instrumentos

42 El Fondo no debería hacerse cargo de un 100% de un crédito impago, para evitar el riesgo moral de que la banca no haga un proceso de evaluación crediticia adecuada del proyecto musical que se pretende financiar, a sabiendas de que todo el riesgo de no pago es cubierto por el Fondo. Si un porcentaje de la pérdida potencial por no pago aún recae en la banca, los procesos de evaluación serán rigurosos y solo los buenos proyectos serán financiados, preservando el futuro del Fondo.

financieros locales. Los rendimientos de estas inversiones podrán cubrir los costos de administración del Fondo, ayudar a capitalizar el Fondo y financiar capacitaciones y becas de estudios musicales para niños y jóvenes ganadores de los premios escolares.

- Complementar el programa de inclusión financiera descrito con un programa de entrenamiento y capacitación a profesionales de la música en el campo de las finanzas aplicadas y la preparación y evaluación de proyectos, con el fin de que mejoren sus habilidades empresariales y puedan asegurar la sostenibilidad de sus actividades musicales.
- Crear y fortalecer una red nacional de conciertos y festivales de música en todo el territorio nacional que difundan la producción nacional en diferentes géneros musicales y bajo un calendario anual. Dicha red podría sostenerse organizativamente en asociaciones público-privadas que comparten un objetivo común en torno a la música y el arte, y podrían sostenerse en los festivales ya consolidados. Asimismo, esta red debería contribuir institucional y artísticamente a fortalecer la marca país de Bolivia.
- Fortalecer y promover la colaboración de la industria musical con otros sectores de la economía naranja de Bolivia, como el teatro, el diseño, el cine, la gastronomía y el turismo, para enriquecer la experiencia del consumidor local y extranjero.

4.4. Infraestructura y espacios de difusión

Todo plan nacional de desarrollo de la música debe venir acompañado de planes de renovación y construcción de nueva infraestructura, física y virtual, que facilite la difusión y enseñanza de la música. No es necesario asumir que este esfuerzo sea público únicamente, pues el rol del sector del sector privado e iniciativas mixtas también será fundamental. Entre las principales inversiones requeridas para fines del plan, se cuentan:

- Espacios especializados para eventos masivos (“arenas”). Al respecto, el trabajo conjunto con clubes de fútbol privados para contar con arenas deportivas que se conviertan en centros para conciertos masivos, puede ser una solución beneficiosa para el deporte y la industria musical.
- Espacios públicos urbanos al aire libre para la difusión de la música. Ejemplo de esto es la recuperación y proliferación de “quioscos de retreta” en plazas y parques, usados en el

pasado para conciertos de bandas militares, pero que hoy en día deben ofrecer espacios urbanos de libre disponibilidad a todos los géneros musicales.

- Adaptación de edificios públicos icónicos para acoger presentaciones musicales cuando la función pública ha concluido. Algo similar debería ocurrir con todos los canales de difusión del Estado (televisión, radio, sitios web y redes sociales).

4.5. Bienestar del profesional de la música

Para que el plan propuesto tenga éxito, nuevas canciones exitosas deben ser compuestas y más y mejores fonogramas y espectáculos de alta calidad deben ser producidos y ofrecidos al consumidor local e internacional. Todo esto es difícil de lograr si los profesionales de la música se encuentran en una situación de vulnerabilidad, con ingresos bajos y volátiles, horas trabajadas insuficientes y sin acceso a un seguro de salud ni beneficios sociales⁴³. En ese sentido, con el fin de fortalecer la situación económico-social de los profesionales de la música y, por ende, su capacidad creativa, es importante:

- Establecer mecanismos que permitan a los músicos tener acceso a servicios de salud y cuidado a nivel nacional. Esto podría lograrse mediante la incorporación explícita del sector al sistema de salud universal o mediante la creación de una caja de salud exclusiva⁴⁴. Independientemente del modelo, será importante contar con servicios de prevención y cuidado contra enfermedades propias de la actividad musical (Zuskin *et al.*, 2005) pero también contra el alcoholismo y la adicción a las drogas, dos enfermedades particularmente relevantes para el sector a nivel mundial (Saintilan, 2019).
- Desarrollar el marco legal y operativo que permita a los profesionales de la música acceder a beneficios sociales derivados de la provisión de sus servicios como profesionales independientes. Esto podría lograrse, por ejemplo, mediante la creación de una figura empresarial unipersonal especial para profesionales de la música (bajo un régimen impositivo particular) que les permita consignar en los contratos de servicios “aportes patronales extraordinarios a no dependientes” como porcentaje de los honorarios

⁴³ La pandemia de la COVID-19 no ha hecho más que agudizar esta problemática.

⁴⁴ La segunda opción requeriría una inversión inicial del Estado para establecer la infraestructura y dotar del personal médico y de cuidado básico, mientras que su sostenibilidad financiera dependería de los aportes mensuales de los afiliados. Para esto último, dicha caja podría aceptar como afiliados a profesionales de otras artes e industrias creativas.

profesionales, que deben ser pagados por los contratantes⁴⁵ mediante abonos en cuentas individuales del sistema de pensiones⁴⁶.

- Lo anterior debería ser parte de una iniciativa nacional integral de revalorización de la música nacional y de sus profesionales, que se complementa con el Premio Nacional de Música, que debería otorgarse anualmente, y la creación del Salón de la Fama de la Música Boliviana, con inducciones periódicas póstumas o en vida.

4.6. Inclusión, equidad y responsabilidad ambiental

La música y sus actores deben ser los principales embajadores y promotores de los ODS en Bolivia. Su papel en el campo del respeto a la diversidad, la equidad de género y la lucha contra el cambio climático es particularmente especial, dada la capacidad que tiene la música para influir sobre el comportamiento humano. En tal sentido, será importante:

- Involucrar a los profesionales de la música en la creación y difusión de mensajes a favor de estas causas, mediante la composición e interpretación de música que contribuya a las tareas de comunicación para el desarrollo en este ámbito.
- Promover y facilitar la participación activa de la mujer y grupos minoritarios en actividades musicales y culturales en general.
- Orientar y motivar a la industria musical para adoptar tecnología y buenas prácticas compatibles con la lucha contra el cambio climático. Esto incluye acciones para reducir la huella de carbono, optimizar el uso de la energía e incorporar criterios de reciclaje y manejo adecuado de residuos en la actividad musical, especialmente aquella de carácter masivo.

45 Dichos aportes deberían realizarse bajo un esquema de recargo sobre los honorarios profesionales, sin generar ninguna obligación laboral adicional entre contratante y profesional de la música. El control de estos pagos puede realizarse mediante la emisión de una factura (bajo régimen especial) por parte de los profesionales de la música, que distinguirá los honorarios de los aportes.

46 Este esquema permitiría contar con nuevos aportantes al sistema nacional de pensiones. Para asegurar la sostenibilidad del esquema es importante realizar cálculos actuariales que determinen el periodo de aportación y/o número mínimo de aportes requeridos (dado que se espera que dichos aportes sean relativamente bajos, irregulares y volátiles) que aseguren una renta mínima de jubilación de subsistencia digna.

5. Conclusiones de cierre

Este documento ha procurado presentar un diagnóstico de la situación de la industria musical en Bolivia, enfatizando sus principales desafíos y sugiriendo alternativas para desarrollar su potencial como una herramienta para el desarrollo sostenible del país.

Uno de los principales desafíos enfrentados por este estudio ha estado asociado con la escasa información –estadística y cualitativa – disponible, la cual en muchos casos posee rezagos importantes. En tal sentido, todo esfuerzo por fortalecer la industria musical en Bolivia requerirá labores paralelas en la generación y difusión de información relevante y oportuna.

En dicha línea, contar con un mapeo económico y social detallado y georreferenciado del ecosistema de la música a nivel nacional –encarado por el Ministerio de Culturas en coordinación con gobiernos subnacionales– permitirá orientar la política pública para el sector en las líneas del plan propuesto.

Para concluir, es importante destacar que, si bien este documento se enfoca en la música y la industria musical en Bolivia, muchos elementos y recomendaciones planteadas en el mismo son válidas y extensibles a otras artes y sub-industrias de la “economía naranja” del país, que mantienen una relación intrínseca con la música. Esto último implica también que toda política pública de fortalecimiento de la música tendrá un efecto multiplicador sobre la “economía naranja” nacional en su conjunto.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2021
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2021
Manejado por ABCE/SEBOL/IISEC

Referencias

1. Aguirre, J. (2019). Protección y cuidado de la Casa Común a través de la educación por entretenimiento. El caso de la radionovela Todo por ella. *Journal de Comunicación Social*. 9(9), 77-99. doi:10.35319/jcomsoc.201991196.
2. Arce, G. (2002). Un compositor boliviano. *Ciencia y Cultura*, (11), 69-74. <http://www.scielo.org.bo/pdf/rcc/n11/a08.pdf>.
3. Auza, A. (1985). *Historia de la música boliviana* (2.ª ed.). La Paz: Los Amigos del Libro.
4. Benavente, S. (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino*, (29), 29-46. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=371336239004>.
5. Bigenho, M. y Stobart, H. (2016). The Devil in Nationalism: Indigenous Heritage and the Challenges of Decolonization. *International Journal of Cultural Property*, 23(2), 141-166. doi:10.1017/S0940739116000114.
6. BOP Consulting (2018). *Developing a Liverpool City of Music Strategy*. Culture Liverpool. <http://bop.co.uk/assets/others/Developing-Liverpool-Music-strategy-February-2018-1.pdf>.
7. Buitrago, F. y Duque, I. (2013). *Economía naranja: una oportunidad infinita* (1.ª ed.). Banco Interamericano de Desarrollo. <https://publications.iadb.org/publications/spanish/document/La-Econom%C3%ADa-Naranja-Una-oportunidad-infinita.pdf>.
8. Ciudad de Adelaide (2018). Adelaide City Council Live Music Action Plan 2014-2016. <http://livemusicoffice.com.au/wp-content/uploads/2014/08/Adelaide-Live-Music-Action-Plan.pdf>.
9. Clavijo, D. (2021, febrero 13). Ser músico en tiempos de covid. *Opinión*. <https://www.opinion.com.bo/articulo/ramona/ser-musico-tiempos-covid/20210213230916807856.html>
10. Cross, I. (2014). *Music and communication in music psychology*. The Inaugural Nordoff Robbins Plus Research Conference: What is music communication?. <https://core.ac.uk/download/pdf/42337671.pdf>.
11. Dean, C. (2020). Using Music-Based Programs to Improve Peacebuilding Initiatives. *Peace Review*, 31(3), 302-311, DOI: 10.1080/10402659.2019.1735166.

12. Delgadillo, V. (2013). *Bases socio-jurídicas para la ley del músico* [Tesis de Grado, Universidad Mayor de San Andrés]. Archivo digital. <https://repositorio.umsa.bo/xmlui/bitstream/handle/123456789/13165/T4169.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
13. Di Cola, P. (2013). Money from Music: Survey Evidence on Musicians' Revenue and Lessons About Copyright Incentives. *Arizona Law Review*, 55(2), 301-370. <https://arizonalawreview.org/money-from-music-survey-evidence-on-musicians-revenue-and-lessons-about-copyright-incentives/>.
14. Dobrzyńska, E., Kiejna, A., Rymaszewska, J. y Cezars, H. (2006). Music Therapy. History, definitions and application. *Archives of Psychiatry and Psychotherapy*, 8(1), 47-52. <https://www.researchgate.net/publication/282647747>.
15. Dys, S., Schellenberg, G. y McLean, K. (2017). Musical Identities, Music Preferences and Individual Differences. En MacDonald, R., Hargreaves, D. y Miell, D. (eds.). *Handbook of Musical Identities*. Oxford Scholarship. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199679485.001.0001.
16. Entwistle, G., Ríos, R. y Lozada, I. (2012). Música, identidades y juventudes. Aproximaciones teóricas para su investigación en ciencias sociales. *Punto Cero*, (25), 47-54.
17. Frith, S. (2003). Música e identidad. En Hall, S. y Du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Amorrortu Ediciones.
18. Geist, K., Geist, E. y Kuznik, K. (2012). The Patterns of Music: Young Children Learning Mathematics through Beat, Rhythm, and Melody. *Young Children*, 67(1), 74-79.
19. Gisbert, T. y Mesa, J. (2012). *Historia del arte en Bolivia* (1.ª ed.). Editorial Gisbert y Cía.
20. Gobernación de Antioquia (2014). *Plan departamental de música 2014-2020: Antioquia diversas voces*. Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia y Universidad de Antioquia. https://www.culturantioquia.gov.co/images/2020/pdf/01_Plan_Departamental_Musica_2014-2020.pdf.
21. Gobierno de Colombia (2003). *Plan Nacional de Música para la Convivencia*. <https://www.mincultura.gov.co/SiteAssets/Artes/PLAN%20NACIONAL%20DE%20MUSICA%20PARA%20LA%20CONVIVENCIA.pdf>.
22. Götell, E., Brown, S. y Ekman, S. (2002). Caregiver singing and background music in dementia care. *Western Journal of Nursing Research*, 24(2), 195-216. doi: 10.1177/019394590202400208.

23. Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo La creación de identidades culturales a través del sonido. *Comunicar*, XVII(34), 91-98. doi:10.3916/C34-2010-02-09.
24. IMPF (2020). *Independent Music Publishing Global Market View 2020*. Independent Music Publishers International Forum (IMPF). <http://www.impforum.org/wp-content/uploads/2020/11/Global-Market-View-2020-Independent-Music-Publishing.pdf>.
25. Laserna, S. (2018). ¿Cómo asimilamos la Economía Creativa?: percepciones y prioridades. Ideas y política en las ciudades del eje. En Laserna, S. (comp.). *Ideas y política en las ciudades del eje* (pp. 6-14). Ciudadanía, Comunidad de Estudios Sociales y Acción Pública CERES y Los Tiempos.
26. Macdonald, R. (2013). Music, health, and well-being: A review. *International Journal of Qualitative Stud Health Well-being*, 8(1). <http://dx.doi.org/10.3402/qhwv8i0.20635>.
27. Machillot, D. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición. *Sociológica*, 33(95), 257-289. <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3050/305058137009/html/index.html>.
28. OCDE (2014). *Good Practices in Development Communication*. <https://www.oecd.org/dev/DevCom%20Publication%20Good%20Practices%20in%20Development%20Communication.pdf>.
29. PNUD (2011). *Communication for Development: Strengthening the effectiveness of the United Nations*. <https://unsdg.un.org/resources/communication-development-strengthening-effectiveness-united-nations>.
30. Pekkola, S. (2016). Los Kjarkas and the Diasporic Community on the Internet. En Thelander, J. (ed.). *Sociologiska utblickar och insikter* (pp. 69-90). Kristianstad University Press. <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:934750/FULLTEXT02>
31. Pogue, B. (2018). *Using Music and Movement to Enhance Cognitive Development* [Master's Theses & Capstone Projects, Northwestern College, Iowa].
32. Pruitt, L. (2011). Music, youth, and peacebuilding in Northern Ireland. *Global Change, Peace & Security*, 23(2), 207-222. DOI: 10.1080/14781158.2011.580961.
33. Ramírez, A. y Sánchez, W. (2009). *Políticas culturales: diagnóstico para la generación de iniciativas culturales para el departamento de Cochabamba*. Editorial Gente Común. <https://catalog.princeton.edu/catalog/9962469993506421>.

34. Rosso, C. (2002). Ser músico en Bolivia. *Ciencia y Cultura*, 6(11), 81-88. <https://www.cienciaycultura.ucb.edu.bo/index.php/a/article/view/621>.
35. ----- (2010). Panorama de la música en Bolivia. Una primera aproximación. *Ciencia y Cultura*, (24), 153-173. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=425839837010>.
36. Saintilan, P. (2019). *Music and Substance Abuse*. Manuscrito. <https://www.researchgate.net/publication/330618199>.
37. Sánchez, M. (2017). *La ópera chola: música popular en Bolivia y pugnas por la identidad social* (1.ª ed.). Plural.
38. Sandoval, E. (2016). Music in peacebuilding: a critical literature review. *Journal of Peace Education*, 13(3), 200-217. DOI: 10.1080/17400201.2016.1234634.
39. Sharda, M., Tuerk, C., Chowdhury, R., Jamey, K., Foster, N., Custo-Blanch, M., Tan, M., Nadig, A. y Hyde, K. (2018). Music improves social communication and auditory-motor connectivity in children with autism. *Translational Psychiatry*, 8(231). DOI: 10.1038/s41398-018-0287-3.
40. Skingley, A. y Vella-Burrows, T. (2010). Therapeutic effects of music and singing for older people. *Nursing Standard*. 24(19), 35-41.
41. Stanczyk, M. (2011). Music therapy in supportive cancer care. *Reports of Practical Oncology and Radiotherapy*, 16(5), 170-172. DOI:10.1016/j.rpor.2011.04.005.
42. Stegemann, T., Geretsegger, M., Phan Quoc, E., Riedl, H. y Smetana, M. (2019). Music Therapy and Other Music-Based Interventions in Pediatric Health Care: An Overview. *Medicines*, 6(25). <https://doi.org/10.3390/medicines6010025>.
43. Stobart, H. (2012). Chapter 7: Bolivia. En Karaganis, J. (ed.). *Media Piracy in Emerging Economies* (pp. 327-338). Social Science Research Council. <http://piracy.americanassembly.org/wp-content/uploads/2011/08/MPEE-PDF-7-Bolivia.pdf>.
44. Torrico, E., Gómez, A. y Herrera, K. (1999). *Industrias culturales en la ciudad de La Paz: estructura y tendencias de los circuitos editorial, fonográfico y audiovisual, y su alcance para la producción nacional*. PIEB/SINERGIA.
45. Trehub, S., Becker, J. y Morley, I. (2015). Cross-cultural perspectives on music and musicality. *Philosophical Transactions B*, 370 (1664). <http://dx.doi.org/10.1098/rstb.2014.0096>.

46. UNESCO (2017). *Re-shaping Cultural Policies: Advancing creativity for development*. UNESCO Global Report. <http://uis.unesco.org/sites/default/files/documents/reshaping-cultural-policies-2018-en.pdf>.
47. Valparaíso Creativo (2018). *Valparaíso, puerto de músicas. Estudio preliminar para una historia de la música en Valparaíso*. Gobierno de Valparaíso, Corfo y Gobierno de Chile. https://www.valparaisocreativo.cl/wp-content/uploads/2019/05/Valparaiso_Puerto-De-Musicas-Relato-diagramado-low-1.pdf.
48. Villalpando, A. (2007). Una reseña sobre la música contemporánea boliviana. *Revista Nuestra América*, (3), 163-174. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5875635>.
49. Wahren, C. (2017). Sonoridades de lo autóctono: la reconfiguración de la indianidad en la construcción de la música folklórica boliviana. *Andes*, 1(28), 1-15. <http://www.icsoh.unsa.edu.ar/icsoh/wp-content/uploads/2017/09/andes-2017-28-articulo-wahren.pdf>.
50. Walton, P. (2012). Using Singing and Movement to Teach Pre-reading Skills and Word Reading to Kindergarten Children: An Exploratory Study. *Language and Literacy*, 16(3), 54-77. DOI:10.20360/G2K88J.
51. Zuskin E., Schachter, N., Kolčić, I., Polasek, O., Mustajbegović, J. y Arumugam, U. (2005). Health problems in musicians, a review. *Acta Dermatovenerol Croat*, 13(4), 247-51.

Anexos

Anexo 1

Ocupaciones seleccionadas en el estudio, a partir de la clasificación de ocupaciones de Bolivia “COB-2009” del INE

| Código | Descripción de la ocupación |
|--------|--|
| 11215 | Directores/gerentes generales de organizaciones y/o empresas de entretenimiento, recreación y artísticas |
| 14306 | Gerentes/administradores de organizaciones deportivas, de esparcimiento y culturales |
| 21408 | Ingenieros de sonido |
| 23505 | Profesores de música exteriores al sistema escolar |
| 23507 | Profesores de canto, baile y otras expresiones artísticas |
| 26502 | Cantantes (conservatorio) |
| 26503 | Compositores (conservatorio) |
| 26504 | Músicos ejecutantes de instrumentos de cuerda (conservatorio) |
| 26505 | Músicos ejecutantes de instrumentos de percusión (conservatorio) |
| 26506 | Músicos ejecutantes de instrumentos de viento (conservatorio) |
| 31113 | Técnica en ingeniería de sonido |
| 34306 | Compositores |
| 34307 | Cantantes |
| 34308 | Músicos ejecutantes de instrumentos de cuerda |
| 34309 | Músicos ejecutantes de instrumentos de percusión |
| 34310 | Músicos ejecutantes de instrumentos de viento |
| 73102 | Fabricantes y afinadores de instrumentos musicales de percusión (bombos, cajas, etc.) |
| 73103 | Fabricantes y afinadores de instrumentos musicales de cuerdas (guitarras, charangos, mandolinas, pianos, etc.) |
| 73104 | Fabricantes y afinadores de instrumentos musicales de viento (sikus, moseños, pututus, toyo, etc.) |

Fuente: Instituto Nacional de Estadísticas.

Anexo 2

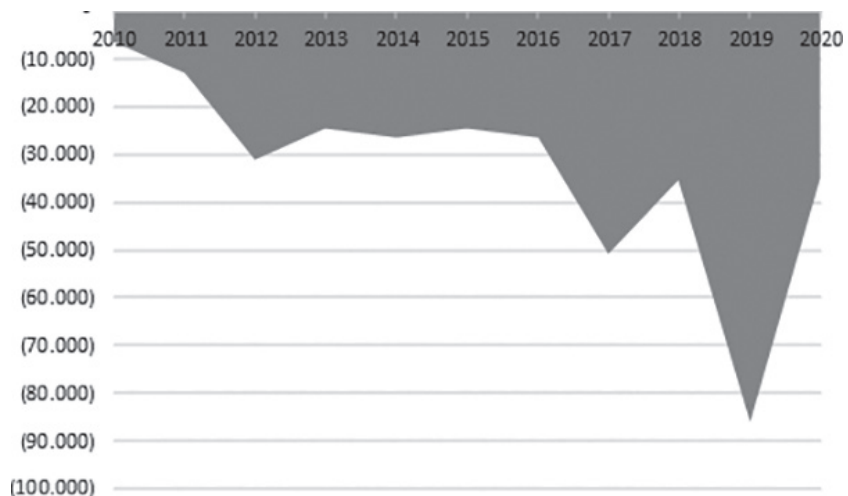
Bolivia. Esquema del sistema público de soporte a la música

| Nivel | Promoción y desarrollo | Derechos de autor |
|-------------|---|--|
| Central | <p>Ministerio de Culturas, Descolonización y Despatriarcalización Viceministerio de Interculturalidad Dirección Gral. de Promoción Cultural y Artística <i>Orquesta Sinfónica Nacional</i> <i>Sistema de Registro de Artistas (SPRAB)</i> <i>Premio Eduardo Abaroa</i> <i>Espacios físicos y virtuales de promoción</i></p> <p>Ministerio de Economía y Finanzas Públicas Servicios de Impuestos Nacionales <i>Régimen tributario para artistas</i> Aduana Nacional <i>Régimen de importación de equipos de sonido e instrumentos.</i></p> <p>Ministerio de Educación Viceministro de Educación Regular y de Educación Superior y Formación Profesional <i>Régimen de enseñanza de la música y conexos</i> <i>Conservatorio Plurinacional de Música</i></p> | <p>Ministerio de Desarrollo Productivo y Economía Plural Servicio Nacional de Propiedad Intelectual Dirección Derechos de Autor y Conexos <i>Registro de derechos de autor y conexos</i></p> |
| Subnacional | <p>Gobiernos departamentales Secretaría Deptal. de Turismo y Culturas <i>Ferias y festivales</i> <i>Espacios físicos y virtuales de promoción</i></p> <p>Gobiernos municipales y Subalcaldías Secretaría Municipal de Culturas <i>Espacios físicos y virtuales de promoción</i> Concursos <i>Ferias y festivales</i> Secretaría de Desarrollo Económico <i>Licencias de funcionamiento y permisos</i> Secretaría de Educación <i>Infraestructura para la enseñanza de la música en escuelas públicas.</i></p> | |

Fuente: Elaboración propia. Los textos subrayados denotan las acciones de política para el sector, sin emitir juicio de valor sobre su calidad o eficiencia.

Anexo 3

Bolivia. Saldo comercial, instrumentos musicales, equipos de sonido y conexos (en miles de dólares estadounidenses)



Fuente: Elaboración propia con base en datos del INE.