



DE LO PRECOLOMBINO A LAS CADENAS OPERATORIAS. EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE (MUSEF) DE BOLIVIA EN PERSPECTIVA HISTÓRICA

*FROM THE PRE-COLUMBIAN TO THE CHAÎNES OPÉRATOIRES.
THE MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE (MUSEF) OF BOLIVIA
IN HISTORICAL PERSPECTIVE*

Juan Villanueva Criales¹

Este artículo se enfoca en una parte importante de la historia de los museos bolivianos, específicamente en la del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) y sus precursores, que pueden rastrearse hasta el primer Museo Público de La Paz fundado en 1846. Con base en la documentación existente, se provee un acercamiento al carácter de sus exhibiciones a lo largo del tiempo, relacionándolos con los discursos políticos imperantes en cada época. Finalmente, se incide con algo más de detalle en las épocas recientes del MUSEF, y en la manera en que se ha empleado el concepto de cadena operatoria para articular lo prehispánico con el presente (una separación muy fuerte proveniente del nacionalismo revolucionario de los años cincuenta) a través de puentes materiales.

Palabras claves: museos, Bolivia, cadena operatoria, historia de la arqueología, representación.

This article focuses on an important part of the history of Bolivian museums, specifically on that of the National Museum of Ethnography and Folklore (MUSEF) and its precursors, which can be traced back to the first Public Museum of La Paz founded in 1846. Based on existing documentation, this paper provides an approach to the character of these exhibitions over time, relating them to the prevailing political discourses of each period. Finally, a more detailed approach is taken to discuss recent MUSEF periods, and the way in which the concept of chaîne opératoire has been used to articulate the pre-Hispanic with the present (a very strong separation that stems from the revolutionary nationalism of the 1950s) through material bridges.

Key words: Museums, Bolivia, chaîne opératoire, history of archaeology, representation.

Los museos pueden ser entendidos como espacios de poder, donde entran en juego representaciones sociales y discursos planteados, casi siempre, unilateralmente (desde el punto de vista del museo) hacia un sujeto entendido como pasivo (el espectador). Cuando el museo se ocupa de temáticas históricas y antropológicas, muchas de las representaciones y discursos que escenifican lidian con la identidad y la otredad, con la simpleza y la complejidad o con el desarrollo y el atraso, incidiendo directamente en la comprensión de lo social de parte del espectador. Cuando, además, este museo tiene el estatus de “nacional” y forma parte del aparato estatal, las narrativas y discursos presentados adquieren mayor autoridad derivada no solo de la supuesta superioridad epistémica del académico, sino de su cercanía con el

poder y con los discursos políticos imperantes en cada contexto histórico.

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), es exactamente esto. Un museo encargado de presentar materiales etnográficos, arqueológicos e históricos de las poblaciones de la actual Bolivia a partir, así sea indirectamente, de las nociones de bolivianidad que defiende cada gobierno al interior de diferentes paradigmas políticos. En este escrito desarrollamos una breve historia del MUSEF en relación con los momentos políticos y sociales que le tocó atravesar, a fin de entender el presente de la institución. Fundamentalmente, argumentamos que la separación entre los museos de arqueología y etnografía parte de la

¹ Museo Nacional de Etnografía y Folklore, La Paz, Bolivia. juan.villanuevacriales@gmail.com

ideología del nacionalismo revolucionario de 1952, y que la misma ha sido insuficientemente paliada en tiempos actuales, a pesar del cambio de paradigma político hacia lo plurinacional. Presentamos ejemplos del uso del concepto de cadena operatoria como modo de reunir nuevamente, a partir de los recursos museográficos, presente y pasado o arqueología, historia y etnografía. También narramos los aún incipientes esfuerzos por superar otra brecha, quizás más persistente: aquella entre el museo como institución con un discurso autorizado y el sujeto pasivo al que se le entrega información.

Cabe aclarar que en este texto nos ocupamos solamente de la actividad del MUSEF en tanto discurso museológico, es decir en lo concerniente a la representación de lo social en sala. Por razones de espacio y tema, solo tocamos indirectamente los importantes esfuerzos realizados por la institución en términos investigativos, editoriales, documentales y de extensión.

El MUSEF en Perspectiva Histórica

El Museo Público (1846-1919): la “idea cabal” de Bolivia

Los orígenes del Museo Nacional de Etnografía y Folklore como institución se encuentran en la segunda mitad del siglo XX, pero el origen de sus colecciones y la génesis de las ideologías que acompañan su nacimiento deben rastrearse hasta el Museo Público (1846), germen

mismo de la museística en La Paz, que se encuentra entre las primeras iniciativas desarrolladas en Bolivia. Como narra un homenaje realizado en 1946 al centenario de este primer repositorio paceño:

Un ilustre obispo de La Paz, don José Manuel Indaburu, hizo donación al Estado, mediante escritura pública, de un valioso conjunto de piezas arqueológicas, etnográficas y de objetos procedentes del país como del extranjero, que comprendían los tres reinos de la Naturaleza. Con esto materiales se organizó el Museo Público (que así se llamó primeramente) y se inauguraron sus labores en el local del Teatro Municipal el día 13 de Junio de 1846. Su primer Director fue el señor Manuel Fernández de Córdoba (Ministerio de Educación 1946:1).

Monseñor José Indaburu, erudito que fue además primer rector de la Universidad Mayor de San Andrés, había reunido una importante colección de objetos culturales arqueológicos y etnográficos, fósiles y otras curiosidades. En el año 1838, solo 13 años después de la fundación de la República, Indaburu entregó su colección al Estado boliviano. Ocho años después, en 1848, el entonces presidente José Ballivián, uno de los artífices de la consolidación de la independencia boliviana, inauguró el Museo Público que funcionaba al interior mismo del edificio del Teatro Municipal (Figura 1).



Figura 1. Teatro Municipal a inicios del siglo XX. Presenta un aspecto similar al que tuvo en la fundación del Museo Público (Alarcón et al. 1925).

The Municipal Theater at the beginning of the 20th century. Its appearance is similar to the one it had at the time of the foundation of the Public Museum (Alarcón et al. 1925).

Poco se sabe acerca de la manera en que se desplegaban las colecciones en este momento, aunque el espacio debió ser precario y reducido. Si asumimos como antecedente inmediato un Decreto Supremo del General San Martín, Protector del Perú y Gobernador Supremo en 1822, que alentaba y autorizaba a coleccionistas de objetos raros y curiosos para que con sus colecciones auspiciaran el fervor patriótico (Cavero 1990), podemos sugerir que este primer museo se plegaba a las nociones del anticuarismo como colección de “curiosidades”.

Cincuenta años después, en 1896, tenemos nuevas noticias sobre el Museo Público, que fue traspasado a la Dirección General de Estadística y Estudios Geográficos al interior del Ministerio de Guerra. Fue ahí donde lo dirigió Manuel Vicente Ballivián, historiador y geógrafo formado en Europa y miembro fundador de la Sociedad Geográfica de La Paz. Es interesante notar que las sociedades geográficas comenzaron a surgir como intentos de parte de las élites letradas por delimitar y conocer el territorio boliviano. En el caso de la sociedad paceña, su origen se debe en gran parte a la idea de que un desconocimiento de la geografía patria había sido un factor determinante para la derrota boliviana en la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Comprensiblemente, el enfoque de museo que adopta Ballivián abarcó varias disciplinas. En un homenaje realizado en 1920 en los *Anales del Museo Nacional*, el propio Ballivián describe el acopio de muestras de flora y su estudio por el naturalista europeo Buchtien; las expediciones de entomología, herpetología y ornitología; y la adquisición de una muestra mineralógica muy importante. Acerca de los materiales culturales, indica:

... figuran en nuestra instalación, igualmente, cuanto en excavaciones que practicamos y en numerosas investigaciones, interesantes objetos de la prehistoria, arqueología, paleontología, etnografía, etc., cuanto era menester exhibir para **formar idea cabal de Bolivia**. . . (Ballivián 1920, en Ministerio de Educación 1946:4, énfasis nuestro).

El museo también incluía colecciones etnográficas, miniaturas del “arte popular boliviano” y mascarones, arte colonial y del siglo XIX, etc. En suma, este recinto buscaba abarcar la riqueza de la nación en el sentido más amplio, ordenada según criterios disciplinarios científicos. Fue con ese énfasis integral, bajo el paraguas del conocimiento cabal de la geografía boliviana, que el Museo Público ingresó al siglo XX.

Otro factor de importancia en esta época es que el museo, entendido hasta entonces como un museo de la ciudad de La Paz, adquirirá un carácter nacional en cierto momento indefinido entre 1846 y 1920. La razón de ello fue política: la victoria de los liberales paceños ante los conservadores surenses en la Guerra Federal (1898-1899), con el consiguiente traspaso de las

funciones ejecutiva y legislativa de gobierno a La Paz. Sin embargo, debe reconocerse que más allá de este carácter formal o institucional la idea de que el museo reflejase la integridad de la nación es patente de hecho en el trabajo de Manuel Vicente Ballivián.

El Museo Nacional Tihuanacu (1920-1960): el “debate del indio”

El Museo Público virará gradualmente, desde inicios del siglo XX, hacia un énfasis mayor en las cuestiones arqueológicas. En este sentido debe ponderarse la importancia de Arthur Posnansky, arqueólogo aficionado de origen austríaco que dirigió el museo en la década de 1920, impulsando su cambio de denominación por Museo Nacional Tihuanacu¹. Las ideas de Posnansky acerca de la antigüedad milenaria de Tiwanaku y su rol como la “cuna del hombre americano” fueron controvertidas a nivel internacional -es sobre todo conocida su discusión con Max Uhle (Ponce Sanginés 1994)-. Sin embargo, es innegable que entre 1914 a 1940 fue reconocido por las élites bolivianas como un sabio arqueólogo y que supo rodearse de un grupo de entusiastas personajes de élite, manteniendo lazos muy cercanos con los gobiernos de turno (Browman 2007). En 1919, Posnansky alquila su casa, el Palacio Tihuanacu -una construcción ecléctica con decoración inspirada en el sitio arqueológico de Tiwanaku, donde hoy funciona el Museo Nacional de Arqueología- al Estado para el funcionamiento del museo (Figura 2). En 1922, siendo Posnansky director, el presidente Bautista Saavedra autoriza la compra de esta propiedad.

Por entonces, Posnansky adhería a una narrativa por la cual dos razas de humanos andinos -una dominante, la colla, y otra dominada, la arawak- habían convivido en los gloriosos tiempos de Tiwanaku; fruto de un cataclismo volcánico y sísmico, Tiwanaku habría sido destruido junto con la gran mayoría de la élite colla (Posnansky 1920). Creía que los indígenas actuales eran mayormente arawak o híbridos -incluso incursionó de manera pionera en los estudios craneométricos para sustentar estas ideas-, justificando así un desprecio hacia el indígena contemporáneo que no contradecía su glorificación de la cultura Tiwanaku precolombina. Esta valoración del pasado, aceptada por una parte de la élite urbana afín a Posnansky, era rechazada por otra parte de la élite paceña que reivindicaba valores europeos, como sugieren las disputas en torno al traslado del monolito Bennett a La Paz (Loza 2008)².

En 1925, centenario de la fundación de Bolivia, el entonces presidente de la República, Bautista Saavedra³, crea al interior del Museo Nacional Tihuanacu el Departamento Científico de Etnografía. Es posible que este hecho refleje los propios intereses intelectuales del mandatario. Siguiendo a Albarracín Millán (1978), Saavedra puede ser considerado uno de los introductores



Figura 2. Casa Posnansky, sede del Museo Nacional Tihuanacu (Ponce Sanginés 1994).

Posnansky House, home to the Tiwanacu National Museum (Ponce Sanginés 1994).

del positivismo, específicamente del darwinismo social, en la sociología boliviana, adhiriendo a la idea de que el desarrollo social está determinado por aspectos genéticos y raciales. En su obra principal, *El Ayllu* de 1903, Saavedra aborda etnológicamente esta forma tradicional de organización social, económica y territorial andina, preguntándose las razones por las cuales, habiendo sido una gran institución en tiempos precolombinos, el ayllu se constituye en tiempos modernos en un obstáculo para el desarrollo del país. Saavedra prefigura así el debate acerca de la decadencia del indio y de cuál debería ser su rol en la sociedad boliviana, muy en boga en tiempos del Museo Nacional Tihuanacu. Sin entrar en detalles, los contendientes de esta discusión son Alcides Arguedas, con su noción del indio como una raza inevitablemente atrofiada en su *Pueblo Enfermo* de 1909, y Franz Tamayo, que piensa en una apertura hacia la posibilidad de la integración del indio en la sociedad a través de la *Creación de la Pedagogía Nacional* de 1910. Con la creación de una institución dedicada a los estudios etnográficos al interior del Museo Nacional, Saavedra da cuenta de la necesidad de “estudiar” al indígena contemporáneo en relación con la problemática social boliviana.

Fue también en 1925 cuando se vuelve director del museo Belisario Díaz Romero, erudito en geografía y biología, cuya mirada sobre la prehistoria local consiste en relacionar a los constructores de Tiwanaku con la desaparecida Atlántida, otro postulado que entrega a la élite urbana el control de un pasado glorioso en detrimento del indígena contemporáneo (Díaz Romero 1906). La actividad de los años veinte y treinta, de todas maneras, fue más cercana al enfoque integral de Ballivián que a la “tihuanacología” de Posnansky: se adquieren la colección mineralógica Latrille y la colección de fósiles de los hermanos Echazú de Tarija.

Retomando al Museo Nacional Tihuanacu y el marco ideológico de sus principales protagonistas (Saavedra, Posnansky y Díaz Romero), se puede observar en la publicación homenaje a su centenario que, para 1946 (año también de la muerte de Posnansky), se encuentra separado en varias salas según disciplinas. Es interesante trazar un paralelismo entre este ordenamiento y la narrativa posnanskiana: primero, la arqueología nos presenta las glorias de la “cuna del hombre americano”. Luego, la antropología física nos permite distinguir, mediante cráneos humanos, a la desaparecida raza de los collas precolombinos y a los inferiores arawak,

cuyos rasgos se observan aún en los indígenas actuales. Finalmente, la etnografía, el folklore y las artes populares nos detallan las costumbres remanentes de estos indígenas actuales, culminando la secuencia la parte artística colonial-republicana. La paleontología y mineralogía vienen disciplinariamente separadas al final. En esa etapa, el museo realizó una activa búsqueda de objetos de varias disciplinas como muestra un cartel de la época (Figura 3).

El Museo Nacional de Artesanía y Arte Popular (1962-1974): el nacionalismo boliviano

Madurando tras la Guerra del Chaco (1932-1935), el nacionalismo boliviano termina triunfando mediante la revolución de 1952. Si se piensa en función del debate precedente sobre el indio, el nacionalismo abraza la posibilidad de su integración a la sociedad moderna, incorporando un discurso indigenista que había sido previamente emitido desde las elites urbanas mestizas. Este discurso tenía una mirada paternalista que perseguía la “civilización” del indio para su integración a las fuerzas del Estado nación, como señala Fausto Reinaga (2001 [1970]).

El nacionalismo del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) era modernista, entendiendo la revolución como la única alternativa al atraso de Bolivia.

La Reforma Agraria convirtió el manejo comunitario de la tierra en propiedad individual, buscando integrar al indio a la nación moderna. Coincidentemente, y como indica Soruco (2006), el proyecto del mestizaje implicó la desaparición de “lo indígena” como categoría, cubierta por eufemismos como campesino, clase media baja o mestizo. El mestizo, empleado como constructo de origen común nacional como lo emplea el nacionalismo del MNR, connota la negación del pasado indígena y su mimetización al interior de “lo criollo”, en una búsqueda de asimilación occidental, especialmente de parte de élites urbanas que se pretendían modernas.

Desde este punto de vista se comprende la narrativa arqueológica del período nacionalista, la de Carlos Ponce Sanginés. A partir de la década de 1950, y especialmente en los años sesenta y setenta, Ponce Sanginés será un “mandamás” de la arqueología boliviana, explotando sus fuertes lazos políticos con el MNR (Browman 2005). Ponce Sanginés (1972) enarbola la idea de un Tiwanaku que evoluciona de una aldea a un imperio conquistador que dominará gran parte de Los Andes. Esta construcción está pensada para servir como emblema de orgullo patrio, como elemento ancestral común de todos los bolivianos.

Hemos propuesto en otras ocasiones (Villanueva 2015) que la manera en que Ponce Sanginés conceptúa el post-Tiwanaku, o “época de señoríos aymaras”, como un abismo de barbarie y disgregación en que cae la población



Figura 3. Anuncio publicitario del Museo Nacional Tihuanacu (Ministerio de Educación 1946).

Advertisement of the Tiwanaku National Museum (Ministry of Education 1946).

altiplánica tras el colapso Tiwanaku, es funcional al discurso nacionalista. Esos señoríos aymaras que fueron incanizados e hispanizados son los antecesores seguros del indígena contemporáneo; este origen oscuro y violento justificaba que una élite de “mestizos urbanos”, legitimada en su bolivianidad nativa por su ascendencia tiwanaku, rescatase del abismo de barbarie al hermano indio, rebautizado como “mestizo campesino” para convertirlo en una fuerza útil a la nación moderna.

Coincidentemente, los tiempos nacionalistas favorecieron la especialización del Museo Nacional Tihuanacu en un Museo Nacional de Arqueología. El museo ya había pasado a depender del Ministerio de Educación y Bellas Artes y, para 1959, Ponce Sanginés, director del recientemente creado Instituto Nacional de Arqueología, inició su reorganización. Desde 1960, el museo se irá desprendiendo gradualmente de las colecciones ajenas a su disciplina en favor de nuevos repositorios especializados como el Museo Nacional de Historia Natural o la Pinacoteca Nacional, germen del actual Museo Nacional de Arte.

Un proceso paralelo era promovido por otra intelectual nacionalista, la etnomusicóloga y etnóloga Julia Elena Fortún, quien en 1957 escribió para el Ministro de Educación el artículo “Necesidad de organizar un Museo de Arte Popular” (Fortún 1961). Este Museo Nacional de Artesanía y Arte Popular no

tiene fecha definida de fundación, aunque inició su funcionamiento en 1962 durante el segundo mandato del presidente nacionalista Víctor Paz Estenssoro, ocupando un inmueble colonial céntrico conocido como la Casa Villaverde (Figura 4).

La primera manera que encontró el museo de incrementar sus colecciones fue la organización de “exposiciones-venta” y concursos entre núcleos artesanales, pero no cabe duda de que los primeros fondos museísticos de la institución proceden directamente del Museo Nacional de Arqueología, como indica el volumen que celebra sus bodas de plata:

En el año 1962, bajo la dirección del sociólogo rural don Manuel de Lucca, se procedió a la recepción de una parte de los bienes y objetos culturales transferidos por el Museo Tiwanaku, que se constituyeron en los materiales básicos de la organización del Museo de Artesanías y Arte Popular, entonces en formación (Ruiz et al. 1987:16).

El nacimiento de este germen del actual MUSEF y la especialización disciplinaria del Museo Nacional de Arqueología, deben leerse como resultados de un mismo contexto político. Siguiendo la tendencia del período anterior a subdividir las colecciones



Figura 4. La casa de los Marqueses de Villaverde en 1959 (Eyzaguirre 2012).
The house of the Marqueses de Villaverde in 1959 (Eyzaguirre 2012).

en conjuntos ordenados según disciplina, la idea de que estos conjuntos tuvieran espacios separados de presentación es análoga a la forma en que el nacionalismo presentaba la narrativa del Estado nación. La fuente del orgullo patrio es el pasado remoto, la arqueología y especialmente Tiwanaku. El “pueblo” contemporáneo, casi sin diferenciación explícita entre lo indígena o “campesino” y lo urbano o “cholo”, son presentados aparte, como algo desprovisto de profundidad temporal, salvo en la medida en que la artesanía refleja “la cultura tradicional”, casi como resabios tradicionales de aquello que se deberá modernizar.

Para apuntalar esto es importante retornar al texto fundamental de Fortún acerca del objetivo de este espacio para el arte popular. Para ella, el arte popular era entendido como parte de una cultura tradicional; en este museo deberían estar representadas las expresiones más genuinas tanto del pasado como del presente. Sin embargo, el pasado en este escenario no es el remoto y brillante pasado arqueológico de la nación, sino los resabios tradicionales de un arte popular que se encuentra en vías de desaparición (Eyzaguirre 2012).

Entre este pasado nacional arqueológico, y un presente poblado por culturas tradicionales en vías de modernización, se abre un abismo intencionalmente no musealizado, omitido de la museística tal como lo es de la narrativa histórica según Mamani Condori (1992): las crueldades, arbitrariedades y despojos cometidos hacia los precolombinos por el régimen colonial español y por la república criolla. Interesantemente, Bolivia no cuenta en este período -ni cuenta aún- con un museo dedicado a narrar, como proceso histórico, las épocas coloniales y republicanas. Estos siglos son abordados exclusivamente en términos de creación artística, confinados al ámbito de las “Bellas Artes” en el Museo Nacional de Arte. Es un espacio que presenta a las élites modernas y selectas en contraposición al arte o “cultura del pueblo” (Molina 2012), pero que sobre todo enmascara unas injusticias y represiones que el nacionalismo prefiere no traer a colación.

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore: entre dictadura y neoliberalismo (1974-2002)

En 1974, en plena dictadura de Hugo Bánzer Suárez, el Museo Nacional de Artesanía y Arte Popular cambió su denominación a Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), perteneciendo la iniciativa a la propia Julia Elena Fortún, por entonces Directora Nacional de Antropología (Eyzaguirre 2012). La institución debía “difundir en función educativa-cultural las expresiones tradicionales de todo el pueblo boliviano y en la actualidad ha iniciado la recolección sistemática de la cultura material de los grupos étnicos del territorio nacional”. Como indica Molina (2012),

durante su primera década de vida la acción del MUSEF había ido más allá del acopio de las artes populares, documentando también expresiones de la fiesta y la danza “autóctona” rural, es decir indígena. Desde los años 70, el museo siguió incorporando las expresiones tradicionales del pueblo, ahora ya no solo artesanales sino en general, agrupadas dentro del concepto paternalista e infantilizador del folklore, que comenzó a tener una fuerte vigencia en medios urbanos bolivianos a través de la música y la danza.

Sin embargo, también se involucró de manera activa en la acción investigativa etnográfica, que marcó la labor del MUSEF bajo la dirección de más de tres décadas de Hugo Daniel Ruiz, cuando se desarrollan equipos multidisciplinarios en ciencias sociales (historia, antropología y lingüística) para adquirir fondos contextualizados acerca de culturas indígenas como la uru chipaya, ayoréode, araona, moxeña, mataco-noctene (weenhayek), yampara y otras (Ruiz et al 1987). Algunas de estas misiones de campo derivaron, para la década de 1980, en la formación de exposiciones permanentes muy recordadas por las generaciones que las presenciaron: “Uru Chipaya” y “Ayoréode.” En las dos pequeñas salas de exposición que tenía el MUSEF de ese entonces, maniqués de cuerpo completo y dioramas conjuntaban objetos diversos para describir del modo más comprensivo posible las características de dos culturas indígenas distintas, una altiplánica y otra de tierras bajas. Sus propios artífices las describen bien: “Salas de Exposición cuyo carácter es la “Reconstrucción Cultural” de los diversos conjuntos humanos, identificados etnolingüísticamente (Culturas)” (Ruiz et al. 1987:50) (Figura 5).

Entonces, el MUSEF se consagró al ideal de la recuperación y despliegue de los “otros” culturales del territorio boliviano, los pueblos indígenas entendidos como entidades culturales esenciales e immanentes. Se nutrió además con la llegada, en la década de 1980, de antropólogos e historiadores extranjeros que realizaron una ardua labor editorial y formaron a las primeras generaciones de académicos bolivianos en estas disciplinas. Sin embargo, el debate de los setenta y ochenta excedió los límites de la academia. El MUSEF recogió la frase “unidad en la diversidad” promovida principalmente por el Movimiento Revolucionario Túpak Katari de Liberación (MRTKL) y se convirtió en un espacio de debate y propuestas de los grupos populares e indianistas. En ese momento se iniciaron las llamadas “charlas sabatinas” que reunían a antropólogos e historiadores extranjeros, jóvenes académicos nacionales y dirigentes indígenas (Molina 2012). Para 1987, estas charlas derivaron en la primera edición de la Reunión Anual de Etnología (RAE) (Figura 6), un espacio de reflexión conjunta que, ya institucionalizado, se viene repitiendo ininterrumpidamente desde entonces.



Figura 5. Las exposiciones “Ayoróde” y “Uru-Chipaya” en el MUSEF. (A) Personaje ayoróde. (B) Objetos plumarios ayoródes. (C) Instalación ritual chipaya. (D) Personaje chipaya (Archivo MUSEF).

The “Ayoróde” and “Uru-Chipaya” exhibitions in the MUSEF. (A) Ayoróde character. (B) Ayoróde feather art objects. (C) Chipaya ritual installation. (D) Chipaya character (MUSEF Archive).

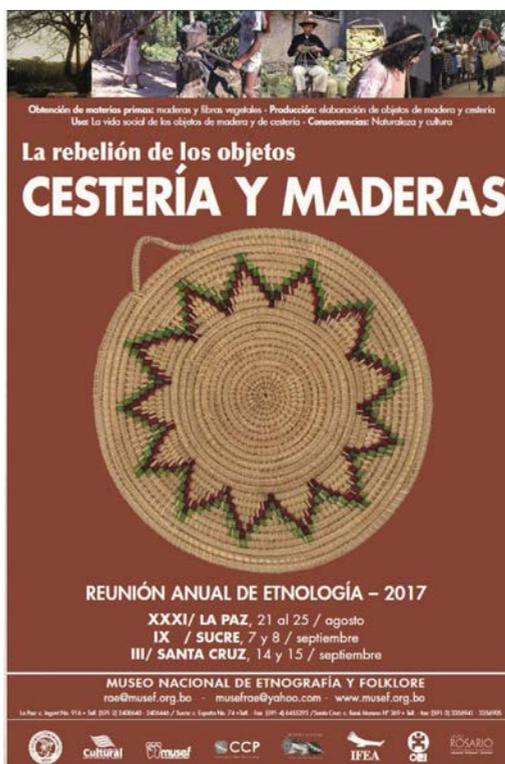
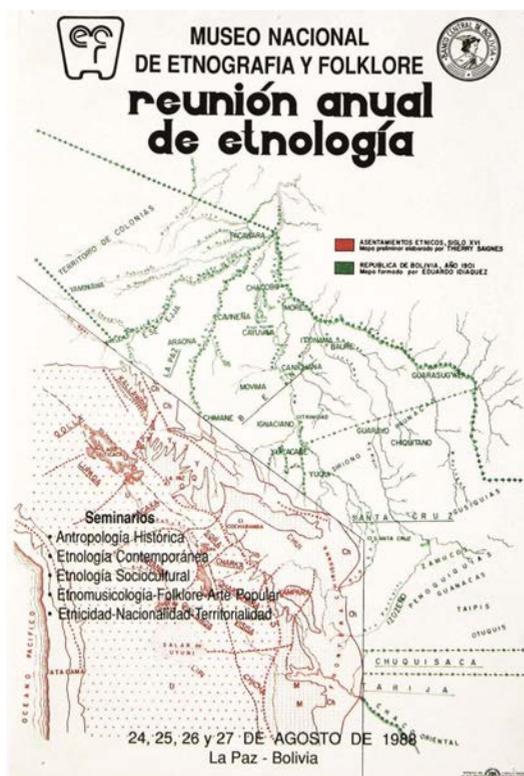


Figura 6. Afiches de la segunda Reunión Anual de Etnología en 1988 (izq.) y de la trigésima primera en 2017 (der.) (Archivo MUSEF).
Posters of the 2nd Reunión Anual de Etnología in 1988 (left) and of the 31st one, in 2017 (right) (MUSEF Archive).

Paralelamente, los avatares de la vida institucional del MUSEF redundaron positivamente en sus posibilidades presupuestarias. Desde 1974 el Museo, perteneciente al Ministerio de Educación, pasó a ser custodiado también por el Banco Central de Bolivia, quien asumió la plena responsabilidad sobre el repositorio desde 1988. Bajo esta tutela, su situación presupuestaria ha sido mejor que la de otros museos del país. Cabe notar que otros museos responsables de desplegar “lo precolombino” no corrieron la misma suerte: el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ) se mantiene dentro del aparato ministerial, y una importante colección de metales fue delegada al Museo de Metales Preciosos Precolombinos (MMPP), dependiente de la alcaldía municipal de La Paz. Así, mientras el repositorio nacional para el despliegue de etnografía y folklore se potenciaba y era capaz de realizar mejoras, cambios e innovaciones, los demás repositorios destinados al despliegue de lo precolombino quedaron estancados. Fruto de ello es que las exposiciones permanentes del MUNARQ y el MMPP de hoy en día son prácticamente idénticas a cómo eran en los años noventa.

Como consecuencia, al tener mayor capacidad económica y técnica en términos de conservación y catalogación que el MUNARQ o el MMPP, al MUSEF le resultó más sencillo adquirir colecciones y recibir donaciones de materiales varios, entre ellos objetos prehispánicos. Aunque en aquél momento el MUSEF se

mantuvo fiel a la estricta separación disciplinaria entre lo prehispánico y lo etnográfico en el ámbito museográfico, sus colecciones le permitirían un cambio de perspectiva en etapas posteriores.

Para 1997, ya en pleno neoliberalismo, el Banco Central de Bolivia creó la Fundación Cultural que se encargaría de la administración del MUSEF junto a otros centros culturales y repositorios del país, como el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia (1872-1883), el Museo Casa Nacional de Moneda (1930), el Museo Casa de la Libertad (1939) y el Museo Nacional de Arte (1960). Las adecuaciones realizadas en el MUSEF fueron ante todo de infraestructura y museografía, destacando la construcción de nuevas instalaciones inmediatamente contiguas a la casona colonial en 2005 (Figura 7) y la habilitación de otro inmueble para una sucursal en la ciudad de Sucre en 2004 (Eyzaguirre 2012).

Tal vez las exposiciones emblemáticas de ese tiempo hayan sido las salas de Máscaras en Sucre y La Paz, destacando esta última por una museografía en sala oscura de tendencia vanguardista (Figura 8). Conceptualmente, la sala sigue principios de clasificación etnográficos al ordenar estas piezas de acuerdo a regiones y relacionarlas al grupo étnico al que pertenecen, proveyendo una corta información contextual. Ambas exposiciones incluyen también máscaras de danzas urbanas de Oruro y La Paz, convirtiéndose en una



Figura 7. Vista del nuevo inmueble del MUSEF (MUSEF 2012).

View of the new MUSEF building (MUSEF 2012).

integración de fuentes etnográficas y estudios sobre folklore. La exposición refleja el ascenso del discurso multicultural en Bolivia, patente desde mediados de los años noventa. El occidente, y especialmente el oriente boliviano puesto en escena a través de la Marcha por el Territorio y la Dignidad de 1990, son percibidos como mosaicos de territorios pertenecientes a grupos étnicos provistos de culturas distintivas y esenciales, que pueden ser definidas mediante aspectos etnolingüísticos.

Las décadas entre 1970 y 2000 estuvieron marcadas por violentas crisis políticas y económicas. La intromisión política externa que arrastraron a la región a un período de dictaduras militares, las limitaciones del paradigma nacionalista y el surgir combativo de las agendas indianista y de izquierda, tuvieron todos su cuota en sepultar la idea de una Bolivia con un único origen nacional, y reemplazarla por el reconocimiento de la diversidad y la adopción de una agenda multicultural, bajo el ala del neoliberalismo. El MUSEF supo acoger y fomentar la reflexión de los emergentes actores políticos y potenciarse económicamente en momentos de auge, sobreviviendo a las crisis. Ante todo, su compromiso investigativo y museológico fue con la diversidad étnica de las poblaciones del territorio boliviano.

El MUSEF bajo el paradigma plurinacional (2002-2012)

Los años 2002 a 2006 marcan una época turbulenta e inestable en Bolivia. El desgaste del modelo neoliberal se hizo patente con los alzamientos urbanos y la renuncia final del presidente Gonzalo Sánchez de Lozada. Conforme se sucedieron gobiernos interinos, el ascenso de movimientos sociales urbanos e indígena originario campesinos culminó con la victoria del Movimiento Al Socialismo (MAS) de Evo Morales en las elecciones de 2005. El MAS promovió la refundación del país, reemplazando a la República por el Estado Plurinacional de Bolivia. En la nueva Constitución Política del Estado del 2008, Bolivia reconoce 36 lenguas y naciones indígena originario campesinos⁴, reivindicando tanto sus derechos como valores tradicionales. Asimismo, reconoce el dominio ancestral de los pueblos indígenas sobre el territorio boliviano, implicando en gran medida una continuidad entre pasado y presente que la narrativa nacionalista había negado.

Justo en la transición hacia esta refundación del Estado boliviano, el MUSEF comenzó a trabajar exposiciones temáticas permanentes ordenadas según



Figura 8. Ejemplares de la Sala Máscaras. Los diversos rostros del Alma en La Paz. De izquierda a derecha: Aña Guaraní, Jach'a Tata Danzanti aymara, China Supay de la danza de la Diablada de la ciudad de Oruro (MUSEF 2014a).

Some examples from the "Máscaras. Los diversos rostros del Alma" (Masks. The diverse faces of the soul) exhibition in La Paz. From left to right: Guaraní Aña, Aymara Jach'a Tata Danzanti, and China Supay, character of the dance of Diablada from Oruro city (MUSEF 2014a).

material, específicamente textiles, arte plumario y cerámica. En ellas, sobre todo en la última, se integraron por primera vez proporciones importantes de materiales arqueológicos, generando muestras con profundidad temporal ordenadas cronológicamente. Se trata de los primeros intentos por narrar historias largas y romper la separación nacionalista entre el pasado y el presente, aunque sin hilos conductores que marquen cambios y continuidades sino meras yuxtaposiciones de objetos de diversa temporalidad.

El intento más ambicioso por establecer continuidades en esta época fue “Caminantes en el Tiempo” del 2010. Desde el punto de vista de sus creadores, esta sala “se constituye en una única representación de una historia profunda en el país” (Molina 2012:xiv). La sala, pensada como una introducción a la historia boliviana, aborda por primera vez en el MUSEF una secuencia larga que une el poblamiento del territorio americano con los tiempos plurinacionales, atravesando las etapas prehispánica, colonial y republicana. Se plantea como un recorrido lineal, cuyo discurso histórico se expresa a través de los textos y las ilustraciones que representan fundamentalmente personajes de diferentes épocas (Figura 9).

Este discurso es sintomático de la separación entre las disciplinas que intentan lidiar con la historia de las poblaciones humanas de Bolivia: la parte prehispánica representa, en su primera etapa, un ascenso evolutivo

que alcanza en Tiwanaku su cúspide de complejidad, muy a la usanza de la arqueología procesual. A partir de ahí (siglo XII) se incorpora de modo abrupto la diversidad, apelando a extrapolaciones cronológicas: en las tierras altas y valles interandinos, se inserta a los “señoríos aymaras” definidos por la etnohistoria a partir de escritos del siglo XVI. En las tierras bajas, se inserta a las “naciones étnicas” definidas por la antropología y la lingüística en el siglo XX. Desde la época inca (siglo XV) en adelante, la sala narra acontecimientos históricamente documentados, con la conquista y la independencia como momentos de quiebre. Entonces, se entrega la impresión de que los bloques étnico-culturales que conforman la diversidad, se han mantenido imperturbables a lo largo de cuatro a ocho siglos de historia, de modo paralelo a la dinámica histórica moderna de la Colonia y la República.

La mayor parte del guion se plasma mediante texto e imagen, sirviendo los objetos como acompañamiento e ilustración de estos momentos pero sin establecer líneas materiales de continuidad y cambio y sin proveer contextos más amplios sobre su función, a excepción de algunos dioramas de gran valor didáctico. La sala, en sí, sacrifica la materialidad del objeto priorizando lo textual, por lo que los puentes que unen pasado y presente son meramente discursivos y no se basan en los fondos patrimoniales del museo.

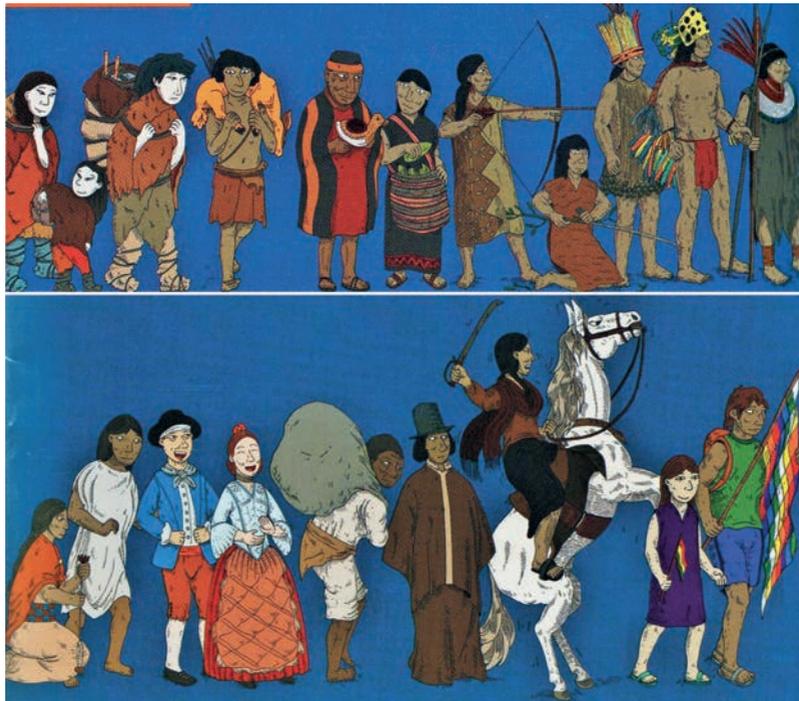


Figura 9. Ejemplo de ilustraciones empleadas en la sala “Caminantes en el Tiempo” (MUSEF 2012).

An example of illustrations used in the “Caminantes en el Tiempo” (Walkers in time) exhibition room (MUSEF 2012).

El MUSEF y los puentes materiales (2013-presente)

Desde el 2013, el MUSEF ha hecho énfasis en tender puentes entre el pasado y el presente, intentando acercar la riqueza de manifestaciones culturales del territorio boliviano a su población. Para ello se vale de materiales recuperados de contextos arqueológicos, otros de épocas históricas coloniales y republicanas y objetos recuperados etnográficamente. El concepto empleado para tender puentes materiales entre el pasado y el presente ha sido el de cadena operatoria, que presta especial atención a los materiales y a las elecciones y gestos técnicos que se encadenan en los procesos de elaboración y uso de los objetos. Esta perspectiva ofrece una mirada alternativa sobre el objeto, distinta de su apreciación puramente estética o de su uso como un mero indicador cronológico o “cultural”. Específicamente, desde la perspectiva de sistema técnico de Lemonnier (1986), el conocimiento técnico permite una entrada en los sistemas de representación social.

Desde este punto de vista, la diversidad entre tradiciones regionales y/o momentos históricos se inserta en un marco más fluido que el de culturas estáticas e inmanentes. La idea de que lo social no existe fuera de las prácticas humanas (Bourdieu 1980) implica que una cultura no es una entidad externa a sus practicantes, sino que se

reproduce en la práctica de modo reactivo a múltiples influencias y contextos históricos. Esto nos lleva a pensar que diferentes atributos del objeto -y por tanto aspectos del mundo social- se transforman a ritmos diversos: si en un dominio material dado las materias primas cambian a lo largo de la secuencia, puede que la técnica o iconografía se mantengan, y viceversa.

El énfasis puesto en materias primas y técnicas permite usar objetos y materiales para narrar los cambios y continuidades a lo largo de secuencias históricas; por ejemplo, la sala de textiles “Tejiendo la vida” de 2013 despliega inicialmente fibra animal y vegetal, instrumental textil, tintes vegetales, procesos de hilado, tinción y tejido, revelando diferencias regionales y temporales (Figura 10).

Cuando, en la segunda parte de la sala, el visitante observa las piezas textiles de diferentes regiones y épocas, toma sentido la permanencia de las técnicas como una continuidad muy fuerte, más allá de los cambios ocurridos, por ejemplo, en la materia prima desde la época colonial -introducción de lana de ovino y de tintes sintéticos-. Similar camino se ha intentado seguir con las exposiciones permanentes “Moldeando la vida” (2014), “El poder de las plumas” (2015), “Alianzas de metal” (2016), “Fibras vivas” (2017) y “Almas de la Piedra” (2018).

En esta narrativa, el momento histórico colonial suele resaltar como una bisagra entre lo prehispánico



Figura 10. Algunos objetos de cadena operatoria empleados en la exposición “Tejiendo la Vida” (Arnold et al. 2013). (A) Vellón de diferentes colores. (B) Herramientas para hilado. (C) Ovillos de lana hilada. (D) Productos tintóreos. (E) Madejas de hilo teñido. (F) Herramientas para tejido a telar.

Some chaîne operatorie-related objects from the “Tejiendo la Vida” (Weaving Life) exhibition (Arnold et al. 2013). (A) Fleece of different colors. (B) Spinning tools. (C) Balls of spun wool. (D) Dying products. (E) Skeins of dyed threads. (F) Loom weaving tools.

y lo contemporáneo, destacando la creatividad de la resistencia local ante las imposiciones y restricciones del régimen hispano, tanto como la incorporación creativa de nuevos elementos de origen europeo. Salas menores como “Vistiendo la cabeza” de 2014 o “Prendedores, topos y mujeres” de 2015 no muestran este despliegue de materiales y técnicas de la cadena operatoria por separado, pero los objetos son elegidos y presentados con un enfoque centrado en sus materias constitutivas y procesos de elaboración. Esto permite abordar los impactos de la prohibición de usar el alfiler como emblema de feminidad o de emplear el gorro trenzado como emblema étnico en tiempos coloniales; asimismo, se presenta el modo en que las poblaciones andinas adaptaron la imagen de la cuchara metálica o el gorro tejido a palillo de Europa, creando nuevas síntesis materiales como el topo-cuchara o el gorro con orejeras. Estas creaciones permitieron a las poblaciones locales mantener sus despliegues de identidad étnica o de género, adaptándolas al contexto prohibitivo y represivo de la Colonia (Figura 11). Finalmente, se revela cómo estas piezas de origen colonial tienen su

eco en objetos contemporáneos mucho más familiares para el público que se encuentran fácilmente en las manifestaciones folklóricas y en el imaginario colectivo.

De esta forma, la representación de lo prehispánico o arqueológico en el MUSEF ya no en la ahistoricidad del “mosaico multiétnico” ni se ensalza como el origen puro de lo actual a la manera de la perspectiva nacionalista. Por el contrario, se narra desde su materialidad constitutiva, detallando las técnicas y contextos sociales de elaboración y uso a lo largo del tiempo para contar historias de prohibiciones y represiones, de resistencias y permanencias, de implementaciones e innovaciones que alcanzan el presente.

Ciertamente, la exposición desde esta perspectiva adquiere un carácter técnico y pesado. Para generar un contrapeso se han elaborado folletos de visita que se valen de la ilustración para representar materiales y técnicas, así como momentos en que los objetos de diferentes salas conflúan en un escenario determinado, comunicando la idea de que las piezas que el museo exhibe por separado pudieron, en determinado contexto, convivir (Figura 12).



Figura 11. Secuencias históricas en exposiciones del MUSEF. Arriba, de izquierda a derecha: gorro arqueológico trenzado por anillado, gorro colonial tejido a palillo y chullu con orejeras (MUSEF 2014b). Abajo, de izquierda a derecha: topo prehispánico, alfiler-cuchara o *golque*-cuchara colonial, topo cincelado republicano y topo contemporáneo (Fernández 2015).

Historical sequences in MUSEF exhibitions. Above, left to right: archaeological hat woven by coiling, knitted colonial hat, and chullu with earflaps (MUSEF 2014b). Below, from left to right, pre-Hispanic topo (pin), Colonial pin with spoon or golque cuchara, chiseled Republican pin and contemporary pin (Fernández 2015).

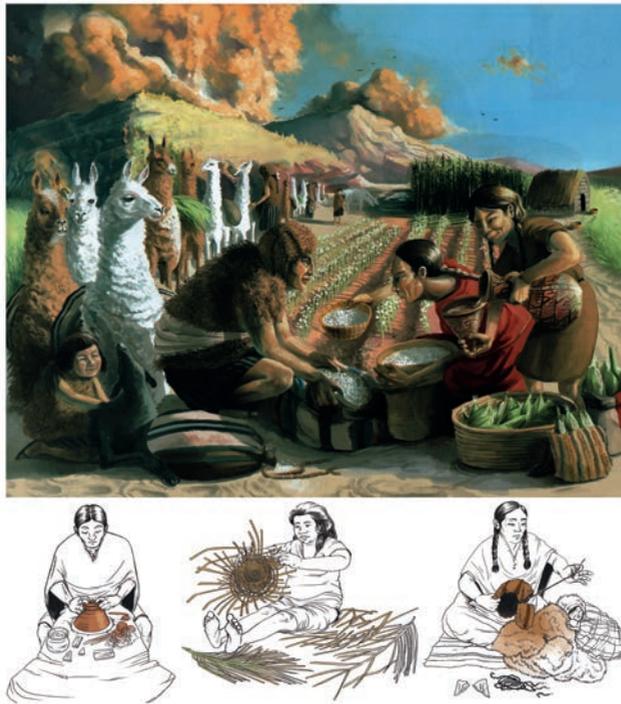


Figura 12. Ilustraciones empleadas en los folletos educativos “Thunkhuña” (2015). Arriba: escena de conjunción de objetos de diversas salas (gorros, cerámica, cestería). Abajo: proceso de manufactura de tres piezas clave de la escena.

Illustrations of the educational brochures “Thunkhuña” (2015). Above: a scene that joins together objects from different exhibitions (hats, basketry, pottery). Below: manufacturing processes of the three key objects of the scene.

En los últimos años el MUSEF viene lidiando con el desafío de acercar públicos variados a sus exposiciones; para ello se ha recurrido a los lenguajes artísticos para

interesar a niños y jóvenes en los contenidos del museo como el cuento infantil “MUSEF te cuenta” y el cómic “MUSEF en viñetas” (Figura 13).

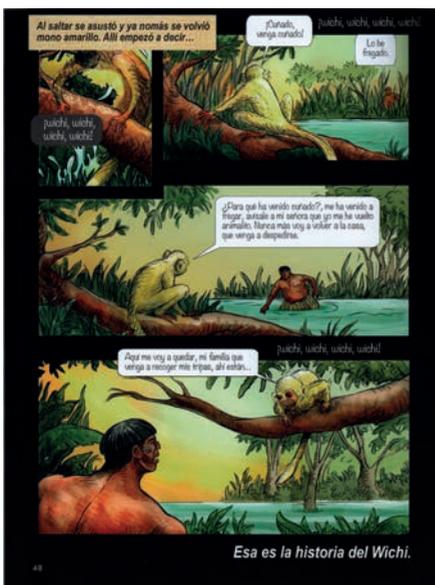


Figura 13. Ilustraciones de adaptación de contenidos del museo a públicos diversos. Izquierda, escena de cómic sobre el mito Tacana del Wichi en “MUSEF en Viñetas” (2016). Derecha, ilustraciones para cuentos infantiles sobre piezas arqueológicas cerámicas en “MUSEF te cuenta” (2015).

Illustrations adapting contents of the museum to different audiences. Left, comic scene about the Tacana myth of the Wichi in “MUSEF en Viñetas” (2016). Right, illustrations for children’s stories about archaeological pottery in “MUSEF te cuenta” (2015).

Sobre todo, también se ha hecho un esfuerzo por hacer llegar las exposiciones del MUSEF a comunidades remotas y públicos que difícilmente podrían acceder a la ciudad de La Paz, mediante reproducciones fotográficas que se despliegan en carpas portátiles denominadas “El MUSEF más cerca de ti.” Todos estos esfuerzos son meritorios, al igual que el manejo de cadenas operatorias para superar la brecha entre presente y pasado. Sin embargo, la brecha entre el museo y el público continúa siendo amplia, particularmente por la idea de que el museo, como institución formada por técnicos y profesionales, tiene una autoridad epistémica superior para entregar un discurso elaborado a un público pasivo.

Dos experimentos aún incipientes han abordado esta problemática. El primero fue la exposición “La Chuwa del Cielo” de 2016, donde se planteó una muestra en torno a un objeto cerámico de tiempos prehispánicos tardíos cuya iconografía evoca a las constelaciones y al ciclo estacional del altiplano (Sánchez et al. 2016). Para esta ocasión, más que una exposición clásica que narrara las conclusiones de la investigación, se optó por convertirlas –con la ayuda de músicos, ilustradores y artistas 3D- en una secuencia de audiovisuales en tres dimensiones que se desplegó en sala mediante la técnica

de falso holograma. Los audiovisuales emplearon varios objetos del museo digitalizados, provenientes a veces de otras regiones y de momentos anteriores y posteriores a la pieza central; las piezas, animadas, interactúan y se evocan mutuamente (Figura 14) a fin de proveer un discurso más artístico que académico, apelando más a los sentidos y a las emociones que al intelecto. De manera intuitiva, al reordenar de modo contingente objetos de diferentes contextos en un nuevo conjunto relacional, nos acercamos a la idea de *assemblage* que plantean recientemente Hamilakis y Jones (2017), inspirados en el concepto de Deleuze y Guattari.

El otro experimento es la creación de museografías basadas en un trabajo previo de etnografía con una comunidad, a fin de verter los conceptos de la misma acerca de su patrimonio en lugar del discurso académico del arqueólogo profesional. Una primera experiencia con la comunidad de Isla Pariti (Municipio de Puerto Pérez, La Paz) fue redactada en forma de artículo (Pariti et al. 2018) y desplegada en sala en 2017, intentado traducir a lenguaje museográfico los conceptos, miradas y reivindicaciones de una comunidad. Actualmente, otro trabajo similar con las comunidades de Huaracamarca y Taypi Ayca (Municipio de Mocomoco, La Paz) se encuentra en proceso.



Figura 14. Secuencia de audiovisual 3D empleado en exposición “La Chuwa del Cielo” (2016).

3D audiovisual sequence used in the exhibition “La Chuwa del Cielo” (The Plate of the Sky) (2016).

Conclusiones

Desde sus orígenes y a lo largo de su historia, el MUSEF y sus predecesores han reflejado, en tanto entidades estatales, la narrativa oficial acerca del pasado y el presente de las poblaciones bolivianas. Partiendo del esfuerzo anticuarista o de la representación de la “idea cabal de Bolivia” de Manuel Vicente Ballivián, pasando por la representación del debate del indio en el tiwanakucentrismo de Posnansky y el positivismo de Saavedra y Díaz Romero, el MUSEF como institución surgió en el marco de una separación artificial entre pasado y presente que después sería propugnada por el nacionalismo revolucionario del MNR. Esta separación ensalzaba al pasado precolombino como origen glorioso, omitía los conflictos coloniales y recuperaba lo etnográfico como tradición folklórica en vías de modernización.

Tal disociación entre pasado y presente no se solucionó en tiempos del multiculturalismo, al retener el museo un énfasis puramente etnográfico donde un mosaico de etnicidades esenciales recibía escasa profundidad y dinámica temporal. Recién con el paradigma plurinacional ha comenzado a reemplazarse discursivamente esta brecha por una noción de continuidad. Sin embargo, es con la inserción del concepto de cadena operatoria aplicado a la museística, que realmente se ha logrado tender puentes materiales entre pasado y presente a través

de los objetos del museo, en un marco fluido y ajeno a esencialismos. Creemos que este enfoque constituye un interesante precedente y una experiencia museológica valiosa para países que han atravesado procesos similares.

De todas maneras, esta no es una apología al trabajo del MUSEF, sino que involucra el reconocimiento crítico de que el discurso que plantea, sumamente técnico y de difícil acceso a muchas personas, debe ser adaptado a diferentes públicos. Más aún, nos lleva a lidiar con el problema de la autoridad del museo frente al visitante y a buscar maneras de involucrar a actores sociales y al propio público en la creación y la interpretación de los contenidos. Ello implica buscar nuevos lenguajes y mecanismos de presentación de lo social -ya no de lo precolombino solamente-, tarea en que nos encontramos enfrascados en este momento.

Agradecimientos: Es menester agradecer a la Dirección y a todo el equipo del MUSEF, por ser tan partícipes de este fenómeno y de sus proyecciones futuras como el propio autor, y por poner en práctica cotidianamente los principios que rigen nuestro trabajo. Asimismo, al IAR por la oportunidad de exponer y presentar esta experiencia por escrito, a todos los participantes del taller que tuvo lugar en Sucre en enero de 2016 por los importantes comentarios y la agradable compañía.

Referencias Citadas

- Alarcón, R. (ed.) 1925. *Bolivia en el Primer Centenario de su Independencia*. La Paz.
- Albarracín Millán, J. 1978. *El Gran Debate. Positivismo e Irracionalismo en el Estudio de la Sociedad Boliviana*. Universo, La Paz.
- Arnold, D., E. Espejo Ayca y F. Maidana 2013. *Tejiendo la Vida. La Colección de Textiles del Museo Nacional de Etnografía y Folklore Según la Cadena de Producción*. MUSEF, La Paz.
- Bourdieu, P. 1980. *El Sentido Práctico*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- Browman, D. 2005. Carlos Ponce Sanginés, godfather of Bolivian archaeology. *Bulletin of the History of Archaeology* 15 (1):16-25.
- Browman, D. 2007. La Sociedad Arqueológica de Bolivia y su influencia en el desarrollo de la práctica arqueológica en Bolivia. *Nuevos Aportes* 4:29-54.
- Cavero, M. 1991. Breve reseña de los museos de Bolivia. Una introducción a su estudio. *Textos Antropológicos* 2:69-78.
- Díaz Romero, B. 1906. *Tiahuanacu. Estudio de Prehistoria Americana*. Imprenta Artística de Castillo y Cía., La Paz.
- Eyzaguirre, M. 2012. Historias doradas. Estrategias de sobrevivencia y expansión. En *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*, pp. xvi-xxx. MUSEF, La Paz.
- Fernández, M. S. 2015. *Prendedores, Topos y Mujeres*. MUSEF, La Paz.
- Fortún, J.E. 1961. *Necesidad de Organizar un Museo de Arte Popular*. Oficialía Mayor de Cultura Nacional, La Paz.
- Hamilakis, Y. y A.M. Jones 2017. Archaeology and Assemblage. *Cambridge Archaeological Journal* 27 (1):77-84.
- Lemonnier, P. 1986. The study of material culture today: Toward an anthropology of technical systems. *Journal of Anthropological Archaeology* 5:147-186.
- Loza, C. 2008. Una “fiera de piedra” Tiwanaku, fallido símbolo de la nación boliviana. *Estudios Atacameños* 36:93-115.
- Mamani Condori, C. 1992. *Los Aymaras Frente a la Historia: Dos Ensayos Metodológicos*. Aruwiyiri, La Paz.
- Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas 1946. *Primer Centenario del Museo Nacional “Tihuanacu”*. Ministerio de Educación y Bellas Artes, La Paz.
- Molina, R. 2012. Introducción. MUSEF, una mirada al proceso histórico institucional. En *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*, pp. v-xv. MUSEF, La Paz.
- MUSEF 2012. *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*. MUSEF, La Paz.
- MUSEF 2014a. *Vistiendo la Cabeza, Gorros, Tiempo e Identidades*. MUSEF Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Banco Central de Bolivia, La Paz.
- MUSEF 2014b. *Máscaras. Los Diversos Rostros del Alma*. MUSEF Segunda edición. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia, Banco Central de Bolivia, La Paz.
- Pariti (Comunidad de Isla), I. Callizaya Limachi y J. Villanueva 2018. En el margen de los márgenes. Tres arqueologías del

- hallazgo cerámico Tiwanaku de la Isla de Pariti, Lago Titicaca, Bolivia. *Thakhi MUSEF* 1:67-82.
- Ponce Sanginés, C. 1972. *Tiwanaku: Espacio, Tiempo y Cultura. Ensayo de Síntesis Arqueológica*. Primera Edición. Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, La Paz.
- Ponce Sanginés, C. 1994. *Arthur Posnansky. Biografía Intelectual de un Pionero*. CIMA, La Paz.
- Posnansky, A. 1920. *Templos y Viviendas Prehispánicas*. Anales del Museo Nacional de Bolivia, La Paz.
- Posnansky, A. 1945. *Tiwanaku. La Cuna del Hombre Americano*, Tomo I. J.J. Augustin, Nueva York.
- Reinaga, F. 2001 [1970]. *La Revolución India*. Ediciones Fundación Amautica Fausto Reinaga, La Paz.
- Ruiz, H.D., Á. Diez Astete y L. Oporto Ordoñez 1987. *Una Puerta Abierta a la Cultura Boliviana. 25 Años al Servicio de la Nación*. MUSEF, La Paz.
- Sánchez, W., M. Bustamante y J. Villanueva 2016. La Chuwa del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto. MUSEF, La Paz.
- Soruco, X. 2006. La ininteligibilidad de lo cholo en Bolivia. *Tinkazos, Revista de Ciencias Sociales* 9 (21):47-62.
- Villanueva, J. 2015. Carlos Ponce Sanginés y el Intermedio Tardío altiplánico. *Chachapuma* 8:48-54.

Notas

- ¹ Cabe notar que a partir del trabajo de Ponce Sanginés en los años 70, la forma de escribir “Tiwanaku” se ha normalizado de acuerdo a la grafía oficial del idioma aymara. Sin embargo, en décadas previas, tendía a escribirse de modo más castellanizado: “Tihuanacu” o “Tilhuanaco”.
- ² El artículo de Loza gira en torno a una estela de gran tamaño descubierta en Tiwanaku por Wendell Bennett, y que fue utilizada políticamente por el gobierno boliviano para intentar fomentar el nacionalismo boliviano en 1933, en plena Guerra del Chaco. Con la intención de transformarla en un emblema nacional para la población urbana, el gobierno afín a las ideas de Posnansky organizó el traslado del monolito a la ciudad de La Paz. Esta acción simbólica generó el rechazo y descontento de organizaciones de élite paceña y del propio gobierno municipal de La Paz, que veían en el monolito un signo de barbarie y atraso, y una afección al paisaje moderno de la ciudad.
- ³ Bautista Saavedra es una figura de mucho interés en la historia boliviana. Un abogado con vocación intelectual, que supo decantarse por los estudios históricos y sociológicos antes de dedicarse plenamente a la vida política. Como presidente, formó parte de la corriente liberal posterior a la Guerra Federal, favoreciendo la implantación de capitales estadounidenses en Bolivia; a la vez, imprimió a su mandato un toque populista con múltiples concesiones sociales a los trabajadores urbanos. Esto le ganó la antipatía de élites más tradicionales, y le obligó a ejercer un gobierno marcadamente represor.
- ⁴ Esta definición está inserta en la propia Constitución Política del Estado.

