



---

# Espacios en disputa

## Museos nacionales en el Estado Plurinacional de Bolivia

Naomi Rattunde\*

### Resumen

La reconstitución de Bolivia como Estado Plurinacional en 2009 tuvo notables consecuencias para la imaginación de la nación boliviana como pluri-nación y repercutió también en los museos nacionales que son poderosos espacios de negociación. Esa contribución sintetiza las transformaciones en los museos que representan más emblemáticamente las tensiones entre lo “pluri” y lo “nacional”: el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, la Casa de la Libertad y el Museo de la Revolución Democrática y Cultural.

### Palabras clave:

museo, Estado-nación, plurinacionalidad, zona de contacto, Bolivia

### Abstract

The reconstitution of Bolivia as a Plurinational State in 2009 had significant consequences for the Bolivian nation's imagination as pluri-nation. It also had repercussions on the national museums, which are potent spaces for negotiation. This article synthesizes the transformations in those museums that most emblematically represent the tensions between the “pluri” and the “national”: the Museo Nacional de Etnografía y Folklore, the Casa de la Libertad and the Museo de la Revolución Democrática y Cultural.

### Keywords

museum, nation state, plurinationality, contact zone, Bolivia

---

\* Naomi Rattunde es candidata doctoral en Antropología de las Américas de la Universidad de Bonn. Correo electrónico: naomi.rattunde@uni-bonn.de

## Introducción<sup>1</sup>

Museums have always had to modify how they worked, [...] according to the context, the plays of power, and the social, economic, and political imperatives that surrounded them. Museums [...] serve many masters, and they must play many tunes accordingly. (Greenhill 1992)

El nacimiento del museo público está profundamente entrelazado con la formación del Estado-nación que sigue siendo uno de sus “maestros”. Con sus tecnologías específicas de representación, los museos sirven para demostrar el poder estatal y para fomentar entre sus visitantes la conciencia de pertenecer al Estado y la “comunidad imaginada” nacional. Especialmente en contextos de formación, crisis o reorganización de Estados que son acompañados por la construcción de un nuevo imaginario de la nación, los museos pueden volverse espacios de negociación o herramientas útiles de difusión de nuevos valores y narrativas para construir una consciencia y una comunidad nacionales (véase Anderson 1983; Bennett 1995; Macdonald 2003; Kaplan 2006).

En tal contexto se sitúan las transformaciones en el panorama de los museos nacionales en Bolivia tras su reconstitución en 2009 como Estado Plurinacional, cuyo principal fundamento ideológico es la “existencia precolonial de las naciones y pueblos indígena originario campesinos” (Constitución Política del Estado (CPE), art. 2). La tensión entre el reconocimiento de la pluralidad de naciones dentro de un Estado unitario es “el meollo de esa utopía refundacional de muchas naciones en una” (Albó 2009: 86). Encima, se está operando con dos concepciones de “nación” imaginadas de modo diferentes: “nación estatal” y “naciones culturales” (García Linera 2014) o “nación cívica” y “nación étnico-cultural” (Santos 2012: 22-23). El reconocimiento de la coexistencia de ambas es “el *quid* del proyecto de Estado plurinacional” (Santos 2012: 23; véase también Tórrez y Arce 2014: 17-21), que busca oponerse al Estado-nación sin rechazarlo, pero sí rechazando la idea de la nación boliviana como una comunidad homogénea.

La construcción simbólica de la pluri-nación desde el Estado, en la que coexisten símbolos, héroes y heroínas y feriados de la “patria” republicana con nuevos elementos que representan “lo indígena”, implica la indigenización de la nación. No obstante, sigue el paradigma de una indigeneidad genérica y hegemónica, que privilegia lo andino-aymara, en vez de reconocer realmente la pluralidad de naciones.<sup>2</sup> Los museos nacionales forman parte de estos espacios de representación simbólica o del *exhibitionary complex* (Bennett 1995) del Estado. Los entendemos, siguiendo a Aronsson y Elgenius (2011), como procesos históricos y contemporáneos de negociaciones institucionaliza-

<sup>1</sup> Este artículo se basa en mi tesis de maestría en la que analizo las transformaciones en el panorama de los museos nacionales en Bolivia entre 2009 y finales de 2017 y discuto en qué medida se han vuelto plurinacionales (Rattunde 2017).

<sup>2</sup> Véase el análisis exhaustivo de Tórrez y Arce (2014) y para aspectos particulares Burman (2014), Canessa (2006, 2007, 2014) y Postero (2009).

das de los valores constituyentes para la comunidad nacional, cuyas narrativas son modificadas de acuerdo con las dinámicas de poder dentro de las estructuras organizativas de las que dependen.

El Estado es un importante, pero no el único “maestro” de los museos que constituyen también “zonas de contacto”, según la adaptación de Clifford (1997) del concepto acuñado por Pratt (1991), que advierte sobre la colonialidad de la institución. Asimismo, ofrece vías para su descolonización, que es un propósito central del Estado Plurinacional. Museos que activamente realizan trabajos de contacto con actores sociales excluidos por las estructuras de poder colonial pueden volverse espacios inclusivos de colaboración activa, control compartido y desacuerdos sinceros (Clifford 1997). Pero, aún así, difícilmente logran abandonar su posición central de poder por la neocolonialidad inherente a la zona de contacto (véase Boast 2011).

El presente análisis sintetiza los procesos de negociaciones en torno a tres museos que representan más emblemáticamente las tensiones entre lo “pluri” y lo “nacional” en el Estado Plurinacional: el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en La Paz, el mayor museo sobre la pluralidad de herencias, prácticas y saberes culturales con una perspectiva temporal profunda; la Casa de la Libertad (CDL) en Sucre, el monumento-museo más importante y profundamente ligado a la fundación del Estado-nación boliviano; y el Museo de la Revolución Democrática y Cultural (MRDC) en Orinoca, Oruro, inaugurado en 2017, con el que se busca legitimar el Estado Plurinacional históricamente. Forman parte de todo un panorama de museos nacionales dependientes de entidades ligadas al poder estatal central (Figura 1) que negocian distintos temas del ámbito cultural,<sup>3</sup> ya que se considera la cultura ser el medio de expresión de la nación o símbolo exterior de su profundidad interior (Macdonald 2003; véase también Anderson 1983; Bennett 1995; Clifford 1997; Sarasin 2001).

Las configuraciones en estos espacios en disputa se enmarcan en un contexto más amplio de dinámicas en la política cultural del Estado Plurinacional, con cuya constitución se creó, por primera vez, un propio Ministerio de Culturas –incluso en plural– con un Viceministerio de Descolonización. Recreado como Ministerio de Culturas y Turismo (MCT) en 2010, llegó a establecerse como un actor central en el quehacer cultural, al lado de, pero en cierta tensión con y con consecuencias para la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB). Esa entidad estatal autónoma, creada en el periodo neoliberal, administra los mayores repositorios culturales del país, entre ellos el MUSEF y la CDL. Tras un cambio de sus máximas autoridades, pronto se empezó a formular visiones para descolonizar sus centros (véase FCBCB 2009a,b), pero fue con los nuevos estatutos de la Fundación de 2012 y, sobre todo, el de 2015 que se la vinculó muy direc-

---

<sup>3</sup> El panorama comprende también el Museo Nacional de Arte (MNA) y la Casa Nacional de Moneda (CNM), dependientes de la FCBCB, y el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), perteneciente al MCT. En mi tesis elaboré detalladamente los criterios para tomar en cuenta este panorama, así como su trayectoria histórica en relación con la del Estado boliviano (Rattunde 2017, cap. 3).

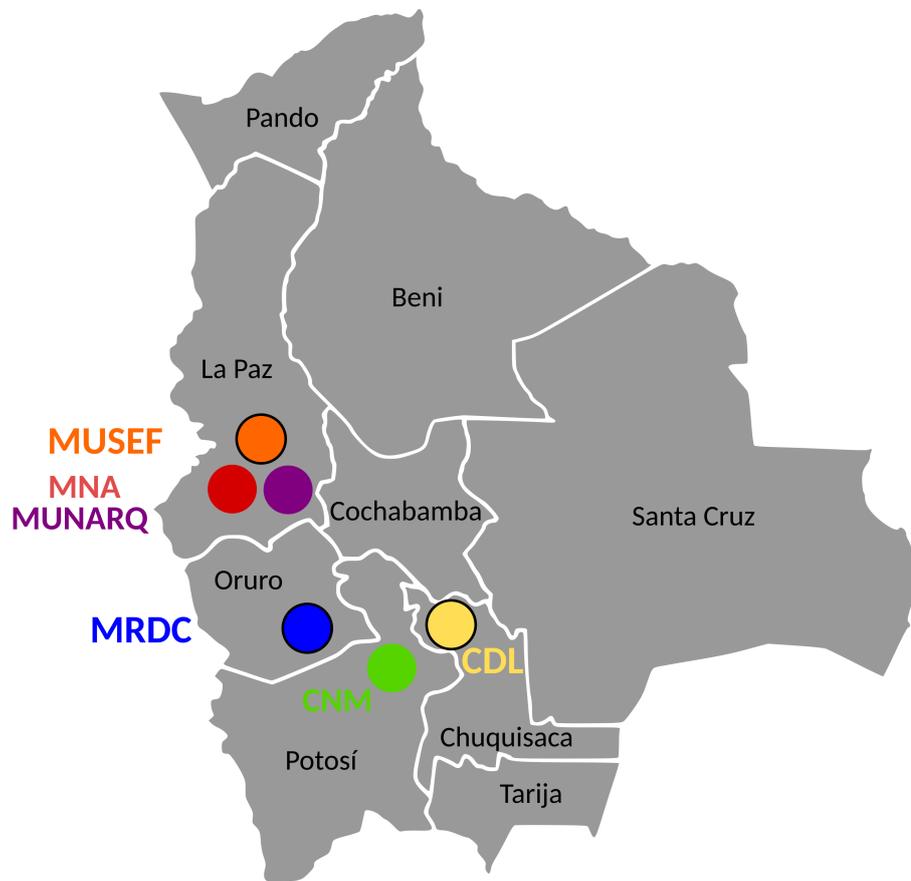


Figura 1. Ubicación de los museos nacionales en Bolivia (Elaboración de la autora).

tamente al MCT, asignándole explícitamente la función de contribuir a la Revolución Democrática y Cultural (FCBCB 2015a). El museo que lleva su nombre sobresale de entre varios proyectos estatales de nuevos museos –todos de carácter histórico y muchos ubicados en zonas rurales, sobre todo, en la región andina (véase Nicolas y Quisbert 2014: 122-136)– que conllevan una ampliación significativa –aunque no concluida– del *exhibitionary complex* del Estado Plurinacional y la monumentalización del mismo.

Las transformaciones en el panorama de museos nacionales en Bolivia hacia una pluri-nacionalización fueron interrumpidos durante el gobierno de la auto-proclamada presidenta Jeanine Áñez, que casi inmediatamente empezó a disputar por estos espacios tan relevantes para la demostración del poder. A la inversa, bajo el nuevo gobierno del Movimiento al Socialismo (MAS) se está subsanando estas rupturas paulatinamente.

## Museo Nacional de Etnografía y Folklore

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) se dedica por su vocación a la pluralidad de expresiones culturales en Bolivia. Constituye un “centro” en relación a una “periferia” (Clifford 1997) de donde provienen los objetos de sus colecciones. A lo largo de su historia como institución científica apoyó no solo al desarrollo de la institucionalización de la disciplina de antropología en Bolivia, sino también al desarrollo de nociones teóricas que se volvieron bases conceptuales del Estado Plurinacional. Es parte de su visión institucional ser un espacio de encuentro y diálogo horizontal entre intelectuales, estudiantes, movimientos sociales y poblaciones indígenas (véase Molina Rivero 2012), que puede considerarse como zona de contacto.

En el año 2013, el MUSEF entró en una nueva etapa, cuando la FCBCB nombró directora a Elvira Espejo Ayca. Según Homero Carvalho Oliva (2015),<sup>4</sup> por entonces presidente de la FCBCB, la designación de Espejo Ayca responde a sus varias cualidades como artista, tejedora y experta en la investigación de textiles (véase Arnold et al. 2007; Arnold y Espejo 2010, 2012, 2013), así como a su “concepción diferente de lo que es el MUSEF”. No obstante, unos años antes hubiese sido impensable que una mujer indígena, aymara y quechua hablante como ella asumiera la dirección de tal institución. Por lo tanto, esa designación fue también un acto político con un impacto simbólico no solo para ese museo, sino para la FCBCB en general. La visión de Espejo Ayca para el MUSEF está ligada a su relación con los objetos, que es distinta a la que tienen las personas que solían trabajar con ellos. La transformación profunda impulsada por ella resultó en la renovación sucesiva y casi completa de los espacios de exhibición del museo, además de una reestructuración radical de la Reunión Anual de Etnología (RAE). Este proceso sufrió un corte abrupto con la destitución de Espejo Ayca en julio de 2020. Gracias a su restitución como directora del MUSEF a inicios de marzo de 2021 puede retomar y continuar los trabajos iniciados.

### Objetos rebeldes

El problema fundamental identificado por Espejo Ayca (2015) en las museografías existentes del MUSEF era su orientación desde “una mirada de resultados de un escritorio, [...] como una mirada [...] desde arriba” de “estudios académicos”. Estas exposiciones permanentes,<sup>5</sup> dedicadas a ciertas clases de materiales como textiles, cerámicas o plumas y organizadas según cronología y regiones, se quedaron “en la estética de la belleza

---

<sup>4</sup> Durante un trabajo de campo en 2015, la autora realizó entrevistas con (ex)directores y (ex)funcionarios de los museos en cuestión y de instituciones relacionadas y con personas involucradas en la creación del MRDC. Opto por usar la “e” para incluir a personas con identidades de género binarias y no binarias.

<sup>5</sup> Fueron presentadas en el catálogo del cincuentenario del MUSEF (2012). La única sala no reemplazada es la de máscaras “que sigue siendo nuestra exposición estrella”, según una de las curadoras, Varinia Oros Rodríguez (2015).

superficial, lo elegante, lo bonito". Asimismo, cuando llegó al museo y vio los objetos en "cajas negras", era como si "cada objeto gritaba en ese momento, se estaban rebelando los objetos. [...] Era como que cada objeto decía, 'yo soy identidad, yo soy cultura, yo soy lenguaje, yo soy economía, yo soy ciencia'. Para mí, estaban marchando por una emergencia los objetos en las calles" (Espejo Ayca 2015).

Para abordar estos problemas consideró necesario renovar y actualizar las exposiciones con una mirada "desde lo intra, que es de lo interno", partiendo de sus conocimientos en la producción textil: "agarro la cadena operatoria del textil porque eso es como conozco, conozco la parte práctica y conozco la parte teórica", y solo conociendo ambas partes, "tienes esta posibilidad de poder enfrentar completamente". Los objetos rebeldes exigían ser estudiados "a fondo" (Espejo Ayca 2015) y, por lo tanto, una relectura de las colecciones a través de la *chaîne opératoire* desde las prácticas de los productores, con la meta de reivindicar y rescatar sus conocimientos manifestados en los objetos como ciencia. Ese principal objetivo se plasma en la misión actualizada del MUSEF: "Poner en valor memorias y herencias locales arqueológicas, históricas y antropológicas de diferentes naciones y pueblos del Estado Plurinacional de Bolivia, fomentando el encuentro y el diálogo intercultural e intracultural."

Si bien en el centro de la rebelión están los objetos gritando –sus marchas en las calles pueden aludir al levantamiento de los movimientos sociales e indígenas–, puede entenderse que son también las personas que producen los objetos quienes hacen una llamada de emergencia para rescatar sus conocimientos, junto con los objetos.<sup>6</sup> Otra meta importante fue activar la producción del museo tanto de exposiciones basadas en investigaciones como publicarlas en catálogos: "¿Por qué tienen que estar cerradas estas cajas negras? Eso no es para guardar y esconderlos, esto es para rebelarlos. Es para exponerlos. Es para mostrarlos. Así se va a dar cuenta la gente [...] que tiene el país, porque ésta es herencia del país" (Espejo Ayca 2015).

## Exposiciones reveladoras

La primera de las nuevas exposiciones permanentes, *La rebelión de los objetos. La cadena operatoria del textil*, muestra la colección de textiles y herramientas utilizadas en "una de las cadenas de producción más complejas en el mundo" (Arnold et al. 2013: 11), que ha sido desarrollada históricamente en redes complejas de comunidades de la práctica textil. Organizar la exposición según ese criterio –a través de los procesos que confluyen en la elaboración de tejidos, desde la generación y obtención de fibras animales y vegetales y plantas tintóreas, pasando por el trabajo con las fibras, el teñido, la planificación, las técnicas y estructuras del tejido hasta los productos finales–, pero lejos de mostrar simplemente una "secuencia lógica de etapas", significa evidenciar "la visión única de cada cultura, la serie de implicancias propias de la región y la interacción de los miembros

<sup>6</sup> Agradezco a Carla Jaimes Betancourt por haberme llamado la atención sobre esa posible interpretación.

2013	oct.	<b>La rebelión de los objetos. La cadena operatoria del textil</b>
2014	mayo ago. dic.	Muñecas. Personajes del tiempo <b>Moldeando la vida</b> Vistiendo la cabeza. Gorros, tiempo e identidades
2015	mayo julio ago. nov.	Prendedores, topos y mujeres Realidades solapadas. La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña <b>El poder de las plumas</b> Retablos y Piedras Santos. La materialidad de las <i>wak'as</i>
2016	abril ago. dic.	La <i>chuwa</i> del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto <b>Alianzas de metal</b> Damián Ayma Zepita. El fotógrafo itinerante
2017	ene. ago. oct.	Alasitas. Donde crecen las <i>illas</i> <b>Fibras vivas</b> <i>Pariti Markatpacha</i> . El ayer y hoy de una isla
2018	ago. dic.	<b>Almas de la piedra</b> Bordados. Las <i>qillqas</i> del cuerpo y del alma
2019	ago. dic.	<b>Vistiendo memorias. Miradas sobre la indumentaria desde el MUSEF</b> Estéticas. Pieles, objetos y cuerpos

Los títulos de las grandes exposiciones anuales aparecen en negrita. Elaboración de la autora.

Cuadro 1. Exposiciones presentadas por el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) entre 2013 y 2019.

de la sociedad”, porque “conceden una identidad propia al objeto producido” (Arnold et al. 2013: 10). Es así que, además de reivindicar la ciencia práctica de las tejedoras, la muestra aporta al conocimiento de “la vida social de los textiles como objeto-sujetos” (Arnold et al. 2013: 11) relacionada a la de las comunidades productoras. A eso aluden los títulos del citado catálogo *Tejiendo la vida* y el de la exposición *Moldeando la vida*.

Siguiendo el modelo de la primera, cada año se presentó una nueva gran exposición sobre objetos de un tipo de material –cerámica, arte plumario, metales, cestería y maderas, líticos (Cuadro 1)<sup>7</sup>– ajustando el marco teórico-práctico acorde a las especificidades de las cadenas de producción de cada material. La concepción de las exposiciones se reflejó en su división espacial en y alrededor del luminoso Patio Siglo XXI en la planta baja del MUSEF, donde cada una de ellas fue presentada a lo largo de un año, antes de ser trasladada a otra sala del museo. Siguiendo un mismo patrón, la parte introductoria tuvo lugar en el mismo patio, con objetos grandes o instalaciones, como tres telares en la primera, o, para *El poder de las plumas*, esculturas de aves que habitaron el patio,

<sup>7</sup> Los extensos catálogos de todas esas exposiciones se pueden descargar de la página web del MUSEF: <http://www.musef.org.bo/index.php/in8/publicaciones-musef>, último acceso: 20 de diciembre de 2020.



Figura 2. Instalación de aves en el Patio Siglo XXI en la exposición *El poder de las plumas* (Foto: Naomi Rattunde, 2015).

acompañadas por paneles sobre mitos regionales acerca de ellas (Figura 2). La sala al lado izquierdo del patio estaba dedicada a los procesos de producción (Figura 3), y en la sala derecha se exponían los productos acabados, que incluía las formas de uso y otros elementos de la socialización de los objetos, organizados ahí cronológicamente en arqueológicos, históricos y etnográficos, por regiones y/o por temáticas de uso.

Las nuevas exposiciones permanentes no quedaron sin críticas. La más fuerte, que incluso provino de (ex)curadores del museo, advertía que se deja de lado el uso o la vida social de los objetos, sobre todo en las primeras tres exposiciones. No obstante, muchas de las “pequeñas” exposiciones temporales, pensadas para respaldar las grandes, complementan esa supuesta ausencia al mostrar usos e implicaciones de ciertos tipos de objetos como gorros o topos a través del tiempo. Respondiendo a esa crítica y a otra, que exigía al MUSEF seguir practicando una “antropología de urgencia” (Oros Rodríguez 2015), uno de los pilares de trabajo en las primeras décadas del museo, para la exposición *Alianzas de metal* se realizaron misiones de campo en distintas comunidades, a fin de rescatar cadenas operatorias específicas de metalurgia. Estas investigaciones, coordinadas entre las unidades de Museo y de Investigación del MUSEF, permitieron describir “distintas realidades sociales que se crean y reproducen en torno a la cadena operativa de los metales” (Fernández Murillo 2016: 14). La vida social de los objetos es,



Figura 3. Proceso del teñido con pigmentos, tintes y mordientes, ollas para teñir y fibras teñidas en la exposición *La rebelión de los objetos. La cadena operatoria del textil* (Foto: Naomi Rattunde, 2015).

además, el enfoque central del segundo ciclo de exposiciones grandes iniciado en 2019 con *Vistiendo memorias*.

El replanteamiento bajo la dirección de Espejo Ayca es sumamente relevante porque contrapesa la tan frecuente y habitual esencialización de identidades culturales de naciones y pueblos indígenas y originarios, inherente también en la ideología del Estado Plurinacional. En vez de hacer exposiciones sobre grupos específicos –el ex-director de larga data del MUSEF, Hugo Daniel Ruiz (2015), señaló que él haría una exposición sobre cada una “de las 36 naciones”– o estructurar los espacios del museo por regiones culturales, se logra mostrar la pluralidad cultural, tanto en el ámbito rural como en ciudades, sin caer en la trampa de mostrar determinadas imágenes de comunidades identitarias estables. Así se supera la dificultad metodológica de hablar sobre “culturas”. Por el contrario, se parte de las relaciones entre objetos y personas a través de espacios y tiempos y se presentan “networks of interconnected practices surrounding objects, and the sentiments, desires and images these practices evoke” (Caglar 1997: 180). Esta puede ser una vía para que los museos en general asuman los retos de articular identidades pos-nacionales, transculturales (véase Macdonald 2003) o, en este caso, plurinacionales.

## Diálogos descolonizadores

En paralelo a la renovación de los espacios de representación se efectuó una transformación profunda –y fuertemente criticada– de la RAE,<sup>8</sup> que entre 2013 y 2018 se enmarcó en el lema “La Rebelión de los Objetos”. En vez de continuar con los anteriores seminarios correspondientes a disciplinas, se estableció cuatro mesas temáticas interdisciplinarias –cada una dedicada a uno de los mayores procesos de las cadenas operatorias– con el fin de fomentar el estudio de los objetos a través del diálogo de las perspectivas de una gama mucho más amplia de disciplinas.

Para enfrentar su colonialidad como institución científica, el MUSEF quiso “ofrecer un espacio para la complementación y la reflexión entre academias y entre academia y no-academia [...] sobre la realidad del país, [...] desde su cualidad de repositorio” (Villanueva Criales 2016: 11). Esa segunda dimensión del nuevo viraje de la RAE como espacio de debate integral origina en la exigencia de Espejo Ayca (2015) que investigadores con formación académica necesitan dialogar con y entender a las personas especialistas en la práctica de crear los objetos y reconocer sus saberes como ciencia, para que así el estudio de los objetos “sea lo más completo”. Por lo tanto, se incluyeron presentaciones de creadores y artistas en los programas oficiales de la RAE de la “Rebelión de los objetos” y de la primera reunión del segundo ciclo titulado “Expresiones” en 2019.

Los diálogos descolonizadores en el MUSEF, que se constituye activamente como zona de contacto, también tienen lugar dentro del programa de co-curadurías de exposiciones que se inició en 2017 con una colaboración con la comunidad de la Isla Pariti. El objetivo de ese programa es crear museografías no sobre ciertas poblaciones locales, sino más bien desde sus propias visiones (véase Villanueva Criales 2020). Esto requiere superar las relaciones asimétricas de poder que usualmente entran en juego en esas colaboraciones y cuestionar tanto la supuesta superioridad de la academia como también la autoridad del museo mismo. Al ceder la autoridad y autoría sobre los contenidos de la exposición *Pariti Markatpacha* (“Desde Pariti”) a la comunidad, el MUSEF asumió ese reto fundamental (y casi imposible de lograr para cualquier museo) de realizar trabajos de contacto, los cuales consisten en despedirse de su propia centralidad como institución y crear condiciones para colaboraciones horizontales (véase Clifford 1997; Boast 2011).

## Casa de la Libertad

Dentro del panorama de los museos nacionales, la Casa de la Libertad (CDL) es el espacio más emblemático de negociación sobre lo que es la nación boliviana, por estar

<sup>8</sup> Con antecedentes en la década de 1960, la Reunión Anual de Etnología (RAE) fue institucionalizada por el MUSEF en 1987 y es un referente importante para las ciencias sociales y humanas en Bolivia.

indisolublemente vinculada con la fundación de Bolivia como República en 1825. Para su director Mario Linares Urioste, quien permanece en ese cargo desde 2005, “es el principal templo cívico del país [...] donde se rinde homenaje a la historia, es el símbolo de la bolivianidad”. Cumpliendo con su misión educativa, el museo se dedica a “actividades de enseñanza de la historia y de la percepción de una identidad más profunda de todos los bolivianos” (Linares Urioste 2015). Según su página web, la CDL contribuye a constituir y fortalecer la “identidad boliviana **caracterizada por la pluralidad cultural**” (resaltado de la autora), con lo que se responde retóricamente al paradigma plurinacional. Como este paradigma podría poner en duda la sacralidad de ese “mayor monumento cívico-religioso de la Nación” (CDL 2014: 7), el desafío más importante de la CDL ante la reconfiguración del Estado boliviano como plurinacional ha sido buscar maneras para transmitir esta pluralidad profunda a través de su museografía.

En esa “joya arquitectónica virreinal” (CDL 2014: 7), ubicada en la plaza principal de la ciudad de Sucre, se presenta una narración histórica del surgimiento de un Estado-nación libre y soberano, centrada en personajes de alto rango y en batallas que llevaron a la independencia de la corona española. Como se lee en el folleto-guía del museo, en ese edificio “se forjó la independencia nacional, nació y se bautizó la República Boliviana **convertida hoy en Estado Plurinacional**” (CDL 2014: 7). Las palabras resaltadas por la autora fueron añadidas en esa edición actualizada del folleto y apuntan de una manera sutil a la relación ambivalente del Estado Plurinacional con la República. A pesar de la constante importancia del 6 de agosto como el principal feriado nacional (Tórrez y Arce 2014: 68-70), los significados históricos de los conceptos constituyentes para la CDL –libertad e independencia– han sido cuestionados en el Estado Plurinacional. Por lo tanto y para cumplir con las nuevas funciones atribuidas por el Estatuto de 2015 de la FCBCB, las transformaciones ya realizadas y las planificadas en ese museo histórico han sido dirigidas hacia una narración más completa no solo de la independencia, sino de las diversas historias de la población boliviana diversa.

## Íconos de la independencia

Los cambios más significativos en la CDL se han realizado en el Salón de la Independencia, a pesar de que esa sala principal es, como señaló Linares Urioste (2015), “un ícono que no puede ser tocado ni modificado”. En esa sala larga, estrecha y alta, donde se mantiene el mobiliario de tiempos en que era destinada para otras funciones, se expone el Acta de la Independencia. En la testera principal están colocados retratos de gran tamaño de los “padres de la patria” Simón Bolívar, en el centro, flanqueado por Antonio José de Sucre y José Ballivián. Desde 2014, esa troika ha tenido nueva compañía: Túpac Katari, el máximo héroe del Estado Plurinacional (véase Nicolas y Quisbert 2014: 172-176, 224-228), y Bartolina Sisa, a quienes se consagró como héroe y heroína nacionales ya en 2005. Sus retratos se colgaron –encima de los tres existentes– al conmemorar los 189 años de la independencia con una sesión de honor de la Asamblea Legislativa Plurinacional en la CDL (Figura 4). A pesar de que se había anunciado que



Figura 4. Héroes y heroína nacionales Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, José Ballivián, Túpac Katari y Bartolina Sisa en la testera principal del Salón de la Independencia (Foto: Naomi Rattunde, 2015).

los cuadros se instalarían solo temporalmente para los días festivos, la CDL recibió críticas tan severas que la FCBCB se vio obligada de intervenir y apoyar al museo ante la “resistencia tremenda” de habitantes “súper conservadores” y “racistas” de la capital (Carvalho Oliva 2015).

Si bien se debe asumir que colocar estos retratos estaba respaldado legalmente,<sup>9</sup> desde inicios de 2015 se vino elaborando un proyecto de ley específico para regular la permanencia de los retratos mencionados, además de los de Tomás Katari y Juana Azurduy, en el Salón de la Independencia. El proyecto de ley, que nunca se aprobó, inicialmente previó el develamiento oficial de los últimos por Evo Morales y Álvaro García Linera para el 6 de agosto de 2015. Finalmente, se realizó ese acto durante la conmemoración del Primer Grito Libertario de 1809 el 25 de mayo de 2016. Ese mismo día, se instaló en el patio de la CDL una estatua del líder guaraní Apiaguaiki Tumpa, declarado héroe nacional en 2009, con participación de la Asamblea del Pueblo Guaraní.

<sup>9</sup> Promover el “reconocimiento de los héroes y las heroínas nacionales pertenecientes a las naciones pueblos indígena originario campesinos, el pueblo afroboliviano y de comunidades interculturales” es tarea estatal (Ley 45) y “la identificación de espacios” para su reconocimiento es prioridad nacional (Ley 173).

Aun sin respaldo legal explícito, estas efigias de líderes indígenas han permanecido en la CDL por lo menos hasta mi última visita en 2018. Su incorporación es una adaptación muy directa (aunque no completa) de la ampliación del panteón de héroes y heroínas nacionales, que forma parte de la construcción simbólica de lo plurinacional desde el Estado—que no reemplaza los símbolos de la República, sino que agrega íconos de movimientos que combatieron el Estado colonial o republicano. La incorporación de íconos indígenas, muchas veces aymaras, como emblemas nacionales por el Estado Plurinacional y reproducirlos en la CDL significa contrapesar el “enaltecimiento” del mestizo y criollo en la tradicional historiografía “oficial” (Tórrez y Arce 2014: 64). De este modo, se da un rostro más indígena a la nación para volverla así en una pluri-nación, pero con el efecto de eliminar la fuerza reivindicativa de estos símbolos.

No obstante, el profundo cuestionamiento de la República por ser un “*continuum* de la colonia” (Tórrez y Arce 2014: 77) fue parte fundamental del lenguaje estratégico de Morales, quien dijo al proclamar la CPE en 2009: “ahora estamos aquí reunidos para garantizar la verdadera liberación, la segunda independencia en Bolivia” (en Tórrez y Arce 2014: 119). El 6 de agosto de 2015, Morales Ayma reforzó su posición acerca de los conceptos clave de la CDL, cuando expresó que la independencia de 1825 fue una “mal llamada independencia”, porque recién “[a]hora sí podemos decir que somos libres, [...] eso no había antes” (Morales Ayma 2015: 7). A mi pregunta qué significa esa revaluación de “independencia” y “libertad” para la CDL, Linares Urioste (2015) respondió:

Significa mucho, porque [Morales] tiene razón. Cuando nos liberamos de España, seguíamos con una mentalidad colonialista. [...] Recién tenemos una constitución que nos permite ser más independientes y más libres. [...] Una frase así puede ser denigratoria para la Casa de la Libertad. Pero la Casa de la Libertad es tan ágil que se sigue adelante tratando de formar una nación independiente.

Esta respuesta podría interpretarse de tal modo que el director no solo pone en duda la primera independencia, sino también que se haya conseguido alcanzar la “segunda independencia”.

## ¿Hacia una historia plurinacional?

Es preciso señalar que en 2013, con anterioridad a las medidas simbólicas descritas arriba, la participación de indígenas en la fundación de Bolivia fue visibilizada en la exposición temporal e itinerante *Cataris, Amarus y Apazas. Precursores indígenas de la independencia americana* sobre las vidas y luchas de Tomás Catari, Túpac Amaru, Julián Apaza y sus combatientes (Salinas Izurza 2013). Las luchas y reivindicaciones sociales fueron también el enfoque de otra exposición itinerante, *Kawsayninchej* (quechua: “Nuestra vivencia”), sobre la historia del país desde el período prehispánico hasta el presente (véase FCBCB 2015b). Ambas exposiciones responden al principal desafío de

presentar en la CDL una historia más plural e inclusiva. A ese respecto expresa su director:

Existen comunidades que nunca han sido oídas ni que han podido expresarse, me refiero a nacionalidades originarias que ahora pueden en la Casa de la Libertad encontrar un lugar de expresión, y un lugar de encuentro con el resto del país. Y hacemos investigaciones sobre sus historias y, junto con ellos, hacemos exposiciones y estamos orientados siempre al vivir bien y a la interculturalidad. (Linares Urioste 2015)

Con esas exposiciones temporales, que forman parte de una serie iniciada en 2015 y presentada bajo el lema “Mosaico Cultural Pueblos Originarios de Bolivia”, se quiso rescatar las experiencias históricas y culturales de estas naciones y pueblos como parte de una historia (pluri)nacional. Estas exposiciones fueron elaboradas en “un trabajo estrecho de comunicación con las comunidades” (Linares Urioste 2015), es decir, en un “trabajo de contacto” (Clifford 1997) participativo con actores históricamente discriminados e invisibilizados por relaciones de poder (neo)colonial. Asumir ese reto descolonizador implicó que la CDL saliera, por lo menos ocasionalmente, de su posición central de poder. Sin embargo, habría que cuestionar si se logró dismantelar, en esas colaboraciones con personas indígenas y originarias, las asimetrías que para Boast (2011: 67) son inherentes a la zona de contacto.

Las exposiciones del “Mosaico” han tenido un fin más allá que está relacionado a la ampliación del museo. Situados dentro de la política de la FCBCB de descolonizar sus centros (FCBCB 2009b), los primeros planes para este mayor proyecto de la CDL datan del año 2009. En 2011 se compró la aldea “Casa Inchauste” para tener el suficiente espacio para poder “albergar toda la historia” de Bolivia (Correo del Sur 2011). Desde ese entonces, los medios de comunicación anunciaron la creación o inclusión de un “Museo Nacional de Historia” o el “Museo de Historia Plurinacional” en la CDL, que tiene, por su relevancia histórica, “la vocación natural de convertirse en ese museo donde todos los bolivianos, sin injustas exclusiones, se sientan dignamente representados” (Linares Urioste 2012: 45).

Según Linares Urioste (2015) se incorporarían de forma permanente partes de las “más de treinta exposiciones” del “Mosaico” que –según los planes de ese momento– habrían: en cada una de estas exposiciones “hay un símbolo o un resumen que va a formar parte del guion museológico de la nueva Casa de la Libertad”. Posiblemente serían integradas en “una sala de exposición permanente de las 36 naciones del Estado Plurinacional”, como señaló Roberto Salinas Izurza, investigador del museo (en Campos López 2017). Por otra parte, se anunció exponer una gran cantidad de objetos guardados en los depósitos del museo, además de otros que se adquirirían, para proporcionar una “nueva mirada inclusiva” (Salinas 2015). Eso supondría una relectura de la colección del museo que aparece, desde una perspectiva de contacto, como una continua

relación histórica, política y moral (Clifford 1997: 192), que necesita ser reinterpretada acorde a las circunstancias y exigencias específicas enmarcadas por las relaciones de poder (Clifford 1997: 213) en que la CDL está insertada.

Las informaciones publicadas hasta 2017 sobre los planes para la futura museografía de los espacios nuevos han sido distintas y bastante generales, aunque sí coincidieron en que la meta central de la ampliación sería la inclusión de “la pluralidad cultural e histórica que caracteriza al país” (Salinas Izurza en Campos López 2017). Asimismo, Linares Urioste (2015) dejó claro que no se cambiaría su nombre, pero que “va a tratar de abrazar todo lo que tiene que abrazar un museo donde nació la patria”. Con esto reforzó la idea de la “patria” con legitimidad indígena sostenida en los discursos oficiales, pero ignorando que esa también puede ser, y es, excluyente (véase Burman 2014).

A pesar de ser un proyecto de tal envergadura, que cuenta con el respaldo institucional, estatal y legal, y que fue el principal reto a corto plazo (Linares Urioste 2015), la puesta en práctica de la ampliación es un tema “complicadísimo” (Linares Urioste 2015). Recién en septiembre de 2018 se inició la primera fase de construcción y restauración de la Casa Inchauste, ahora rebautizada “Casa Wak’a” (Correo del Sur 2018), y la segunda fase un año después, cuando se previó la inauguración del espacio “con nuevas exposiciones” para mayo de 2020, siendo el objetivo más importante “el cambio de museología y museografía de la institución”, según el entonces presidente de la FCBCB, Cergio Prudencio (en Correo del Sur 2019). Mientras que su sucesor Guillermo Mariaca, designado durante el gobierno de Añez, señaló que habría que cambiar la museología prevista, porque “tiene una clara orientación ideológica e incluso partidaria, llegando a lindar en el culto a la personalidad” (en Correo del Sur 2020c), declaraciones recientes sugieren que se está retomando el rumbo seguido durante los últimos años (Correo del Sur 2020a).

## **Museo de la Revolución Democrática y Cultural**

Solo medio año después de la primera investidura de Evo Morales como presidente de Bolivia, se creó formalmente “un museo interactivo [...], que permita conocer y reflexionar sobre la historia de los movimientos campesinos, indígenas y pueblos originarios” en su pueblo natal Orinoca, considerando “imprescindible relevar este sitio como parte esencial de la historia de la Patria” (DS 28807). La prontitud con la que se promulgó ese decreto revela la conciencia absoluta del joven gobierno sobre su propia importancia histórica y, sobre todo, la de su presidente (véase Nicolas y Quisbert 2014: 132). Sin embargo, recién en 2011 se inició el desafiante proceso de crear el Museo de la Revolución Democrática y Cultural (MRDC), como lo llamó Morales al anunciar su construcción (Los Tiempos 2011) y como fue bautizado oficialmente mediante el DS 1304 en 2012, año en que se comenzó a erigir la edificación. En las distintas etapas de la construcción

participaron varios actores individuales e institucionales,<sup>10</sup> quienes en su mayoría eran muy conscientes de las problemáticas de ese museo. Fue vehementemente criticado por ser una obra desmesurada –el enorme costo para una construcción tan grande en un pueblo alejado hubiera sido invertido mejor en otros proyectos de infraestructura, o en los museos de sitio o sitios patrimoniales que, por lo general, carecen de recursos– que sirve solo para enaltecer la figura del presidente.

Entre las principales razones por las que frecuentemente es denominado “Museo de Evo” está la exhibición de los regalos que Morales iba recibiendo desde que asumió la presidencia. Esta idea se anunció públicamente en febrero de 2012 (ANF 2012) y terminó por constituirse en la razón por la que “nació” ese proyecto de museo, como señaló el entonces nuevo jefe del MCT, Pablo Groux (en Oxígeno 2012). A pesar de tales afirmaciones y aunque los regalos son indudablemente “un elemento fundamental para entender el desarrollo de este proyecto” (Nicolas y Quisbert 2014: 133), es imposible sostener que hayan sido el motivo para construir el museo en Orinoca por el hecho de que fue creado formalmente en 2006. Si bien el proyecto original del museo difiere de lo que ha venido a ser, la idea inicial sigue formando parte del recorrido. Pero en vez de destacar esto, que podía haber ayudado a mitigar los reproches por hacer un “Museo de Evo”, se provocaba aún mayores críticas al resaltar el “segundo origen” del museo, incluso en la narración oficial estatal.

Sin lugar a dudas, con ese museo dedicado a un proceso revolucionario en curso, la llamada Revolución Democrática y Cultural, el Estado Plurinacional creó un mayor monumento para legitimar su surgimiento y manifestar su trascendencia en la historia del país. La inauguración del museo en febrero de 2017 fue un acto profundamente politizado y, además, utilizado para promocionar la controvertida candidatura de Morales para las elecciones presidenciales en 2019: él mismo y otras autoridades presentes llevaron sombreros diciendo “Evo Presidente 2020-2025”. Por lo tanto, no sorprende que el MRDC fue también un asunto en las campañas electorales de opositores y que su eliminación como museo se volvió en una de las primeras tareas del gobierno de Áñez (véase Rattunde 2020).

## Construyendo un museo controvertido

El complejo del museo diseñado por el arquitecto Freddy Blanco (2015), quien quiso construir “algo glorioso” que corresponda a Morales como “hito histórico”, comprende

<sup>10</sup> Pude desentrañar gran parte de ese proceso mediante entrevistas realizadas a Elizabeth Salguero, ex-ministra de Culturas y Turismo (2011-2012), al arquitecto Freddy Blanco, a los arqueólogos Marcos Michel López y Julio Ballivián Torrez, funcionarios del MCT entre 2011 y 2015, a María Luisa Soux, contratada por el MCT para elaborar el guion museológico, y a Leonor Valdivia Dzgoeva y José Bedoya Sáenz, representantes de la FCBCB (coordinadora cultural y curador del MNA, respectivamente) quienes se dedicaron a la museografía y apoyaron a la empresa Cine Nómada que la implementó y produjo los contenidos mediáticos. Cabe mencionar que respecto a los roles del arquitecto y el MCT en 2011 y 2012, se contradicen las narraciones de las personas involucradas.



Figura 5. Modelo del Museo de la Revolución Democrática y Cultural, vista de frente aérea, gentileza de Freddy Blanco.

tres edificios de una arquitectura desfragmentada zoomorfa andina, que representa al puma, la llama y al quirquincho (Figura 5).<sup>11</sup> Mientras los medios de comunicación publicaron informaciones incoherentes hasta incorrectas sobre los contenidos del futuro museo, lo que se había concretado hasta finales de 2012 –aparte de que se expondrían los obsequios–, fue el horizonte temporal abarcado en la parte histórica del museo. En concordancia con que la Revolución Democrática y Cultural “es parte de la lucha de nuestros antepasados”, como explicó Morales Ayma (2006) al proclamarla, el marco histórico se extiende hasta la época precolombina. Partiendo de esas bases definidas, a partir de septiembre de 2014, la historiadora María Luisa Soux elaboró el guion museológico (véase Cuadro 2), con ayuda de un equipo multidisciplinario que también catalogó los entonces 11.114 regalos (Soux 2015).

En el primer bloque, el Puma, se recorre “toda la historia del lento proceso de empoderamiento de los pueblos originarios”, desde “la llegada de los primeros hombres a América hasta hoy”, como explicó Soux (2015), quien quiso proporcionar una “lección diferente” de los procesos históricos “desde la perspectiva indígena”. Los tres grandes procesos que comprende su guion –la “historia de las relaciones de las culturas prehispánicas de Bolivia”, los “procesos de resistencia y rebelión de los pueblos indígenas desde el siglo XVI” y la “historia e imagen del primer presidente indígena de Bolivia” (Valdivia Dzgoeva 2015)– pueden relacionarse a las épocas precolonial, colonial y plurinacional que constituyen el marco histórico general sobre el cual se construye el Estado Plurinacional ideológicamente (véase Nicolas y Quisbert 2014: 48-54).

Al empezar la narración con el poblamiento del continente americano se extiende el panorama hacia una historia universal de la humanidad, a la que se inserta la historia

<sup>11</sup> El bloque Quirquincho, un espacio básicamente mediático y pensado para realizar eventos, no se incluye en el análisis.

<b>Bloque Puma</b>	
<i>Nivel 1</i>	<i>Desarrollo de las primeras culturas</i> Primeras culturas Primeras culturas en tierras bajas Cultura Tiwanaku Eco-regiones de Bolivia
<i>Nivel 2</i>	<i>Las culturas originarias y el hecho colonial</i> Señoríos Aymaras Presencia Inca Colonia
<i>Nivel 3</i>	<i>Sublevaciones indígenas la lucha de los pueblos originarios</i> De Tupac Katari a Evo Morales Siglo XIX Siglo XX Siglo XXI La vida de Evo Morales → <i>Puente al bloque Llama</i>
<b>Bloque Llama</b>	
<i>Nivel 3</i>	<i>La ritualidad, el don y la reciprocidad</i> Autoridad y Poder El Símbolo y la Ritualidad Don y Reciprocidad
<i>Nivel 2</i>	<i>La fiesta</i> Fiestas en tierras altas Fiestas en tierras bajas Fiesta del deporte
<i>Nivel 1</i>	<i>Diplomacia de los pueblos</i> Diplomacia de los pueblos Perspectiva de futuro → <i>Salida al bloque Quirquincho</i>

Fuentes: Valdivia Dzgoeva (2015), antigua página web del MRDC: <https://www.museorinoca.org/>, último acceso: 22 de octubre de 2017. Elaboración de la autora.

Cuadro 2. Salas de los bloques Puma y Llama del Museo de la Revolución Democrática y Cultural (MRDC).

específica de Bolivia, para luego estrechar el panorama considerablemente a la región andina. Los “tiempos inmemoriales” (como son llamados en el preámbulo de la CPE) de la época precolonial, idealizada como “época mítica y dorada” (Nicolas y Quisbert 2014: 52), ocupan la mayor parte del bloque, equipado con recursos museográficos y “elementos fuerzas” (Valdivia Dzgoeva 2015) como la reproducción de una pared del templete semisubterráneo de Tiwanaku, pero sin exhibir ningún objeto arqueológico. El segundo proceso, la “época negra de la colonia” (Nicolas y Quisbert 2014: 52), que aquí incluye el período republicano, es representado por su contraposición; es decir, como historia de luchas indígenas anticoloniales, luego populares, sindicales y de los movimientos sociales, que llevan a la construcción de un “nuevo Estado” (CPE, preámbulo) y una nueva “época dorada” (Nicolas y Quisbert 2014: 53). Dado que sobre la misma no existe todavía una historiografía, “porque supondría que hemos pasado ya a otra fase histórica” (Nicolas y Quisbert 2014: 53), se traza la historia de Bolivia hasta las movilizaciones al inicio del siglo XXI y la Asamblea Constituyente y, en reemplazo de la historia “imposible”, se salta a la historia de Morales. Es en esa sección final del bloque Puma que se exponen objetos personales de él, como la famosa chompa que llevó durante su viaje internacional en 2006. Por un puente físico y simbólico –“la idea es que Evo es el puente” (Blanco 2015)– se cruza al segundo bloque donde se exponen los regalos.

Para el bloque Llama, Soux (2015) generó, a través de la amplia gama de regalos que representan una sociedad plural, “una narración de la relación” entre el presidente y “el pueblo boliviano”. Su concepción del bloque considera los significados de la misma práctica de regalar desde una perspectiva antropológica “a partir del concepto de don y de reciprocidad” (Soux 2015), es decir, del intercambio de objetos (dones) bajo la obligación triple de dar, recibir y devolver, con lo que se construyen y estructuran relaciones sociales (véase Mauss 2009; Abduca 2007; Alvarez Quispe 2012).

Queriendo mostrar “por qué se regala, qué se regala, qué hay detrás de los regalos, prestigio, reciprocidad, mostrar lo que cada pueblo hace” (Soux 2015), los regalos son organizados en secciones temáticas. Es así que, en el tercer nivel, se relacionan por ejemplo *lluch'us*, ponchos y otros textiles con temas de autoridad y ritualidad o se juntan los objetos relacionados a la coca o la minería (véase Cuadro 2). El segundo nivel está dedicado a fiestas en tierras altas y bajas, en el cual se exhiben trajes festivos y regalos simbólicos y miniaturas de Alasitas, y también se incluyó, por la gran cantidad de regalos relacionados con ese ámbito, la “Fiesta del deporte”. Con los regalos internacionales, y señalando así la dimensión global de la Revolución Democrática y Cultural, se cierra ese bloque Llama, que trata de “Evo Morales en el poder” (Valdivia Dzgoeva 2015) y su prestigio derivado de haber recibido todos los regalos –muchos de ellos podrían encontrarse en un museo etnográfico–, pero también de la diversidad y dinámicas culturales del país.

## ¿Un “Museo de Evo”?

En varios sentidos, el museo en Orinoca es un “Museo de Evo”, por narrar su historia, exponer objetos personales de él y regalos que recibió, así como la presencia de su imagen en varios ambientes y rincones en todo el edificio ubicado en su pueblo natal, que fue declarado insólitamente con rapidez como patrimonio nacional con el DS 28807. Fue creado mediante decretos supremos firmados por el propio Morales, pero no contó con el respaldo del poder legislativo en la fase inicial de la Revolución Democrática y Cultural y todavía (quince días) antes del inicio de la Asamblea Constituyente, a través de la cual se creó el Estado Plurinacional. Según Bedoya Sáenz (2015), es un “museo presidencial” donde “la figura central es Evo” –“no hay por qué tapanlo tampoco”– con un intencionado carácter “personal” que pretende explicar cómo un “niño súper humilde” pudo llegar a “convertirse en un líder capaz de generar una revolución”. Sin embargo, no se trató solo de “hacerle un museo a Evo”, sino “es mucho más que eso”. También Soux (2015) sostuvo que “hay algo mucho más profundo” y, por ello, “asumí el reto” de crear el guion con “una narración de análisis antropológico de lo que significa el regalo y el Don”. Además de reforzar el enaltecimiento de Morales, esa concepción y la lógica de los bloques Puma y Llama permiten entender esta profundidad.

Que la narración histórica del surgimiento del Estado Plurinacional –a la vez resultado y promovedor de la Revolución Democrática y Cultural– culmine en la trayectoria personal de su líder principal y el único imaginable (Tórrez y Arce 2014: 170-184), es lógico en el sentido de que “no se puede comprender el sentido histórico del Estado Plurinacional sin la presencia de Evo Morales y tampoco se puede comprender su presencia en el poder sin la acción política de los movimientos indígenas” (Tórrez y Arce 2014: 169). El MRDC presenta –como cualquier museo histórico estatal– una interpretación de la historia con su correspondiente teleología, que es una herramienta narrativa y fundamento filosófico de la historiografía moderna y colonial (véase Gnecco 2016) y, por ende, inherente a “todas las historias oficiales, ya que todas buscan legitimar el poder leyendo el pasado a la luz del presente” (Nicolas y Quisbert 2014: 53). No obstante, el ya fuerte “lente interpretativo” y la simplicidad de la “propuesta historiográfica del Estado Plurinacional” (Nicolas y Quisbert 2014: 53-54) son resaltados en su despliegue museístico, siendo el *telos* del primer bloque el centro del segundo.

Los procesos “revolucionarios” ocurridos a partir de 2005, apenas presentes en el bloque histórico, dominan el bloque Llama en el centro del museo. Ahí se busca no solo dar una lectura analítica de algunas dinámicas culturales dentro de esa revolución, sino construir, además, una cultura pluri-nacional compartida, a través de bienes culturales considerados como pertenecientes a la comunidad imaginada. Al inaugurar el museo, Morales lo declaró como “patrimonio del Pacto de Unidad y de todos los movimientos sociales que lucharon por la liberación de nuestro pueblo” (en Ariñez 2017), con lo que complementó sus declaraciones previas respecto a que los regalos serían patrimonio del Estado. Esa patrimonialización de los regalos está directamente relacionada con la lógi-

ca del don encarnada en el MRDC, con Morales como eje central de la triple obligación del dar, recibir y devolver.

De acuerdo con que la práctica del don parte del “dar antes que recibir” (Alvarez Quispe 2012: 167), Morales recibía gran parte de los regalos en sus numerosos viajes a distintos lugares del país, que realizaba entregando obras y beneficiando social y económicamente a la población. Así redistribuyó los ingresos estatales y motivó a la gente “a que le den” (Valdivia Dzgoeva 2015) como a ningún presidente anterior. Al recibir los dones, que “es un derecho y al mismo tiempo una obligación moral” (Alvarez Quispe 2012: 167), decidió compartírselos y “devolver todo favor recibido” en otra acción de redistribución “muy ligada al prestigio; la persona, [...] que más redistribuye, que más dona, goza de un status privilegiado” (Alvarez Quispe 2012: 162). Esa lógica, aplicada en el sistema de cargos en las comunidades, se extiende hasta la máxima autoridad del Estado como reflejan los lemas “Evo es pueblo” o “Gobernar obedeciendo”, que además de haber servido para fomentar el culto a su personalidad, hablan también de la relación especial del “hermano Evo” con el pueblo (véase Nicolas y Quisbert 2014: 214-245; Tórrez y Arce 2014: 169-184).

Por el solo hecho de devolver los regalos, que materializan esa relación y su “prestigio bien ganado” (Nicolas y Quisbert 2014: 197), Morales tendría que haber merecido el máximo prestigio y este haberse engrandecido aún más con la donación del museo, que en sí “es un regalo” como ya había anunciado Groux (en Soruco 2012). No obstante, ni las personas que nunca le donaron algo ni las que participaron en la triple obligación, pero que luego ya no se sentían representadas por el des-unido Pacto de Unidad, formaban parte de la comunidad que recibió –y que aceptó recibir– este pretendido “museo del pueblo” (Soruco 2012) como regalo.

Llamar al museo de Orinoca simplemente “Museo de Evo” implica ignorar no solo las dimensiones más profundas de sus contenidos, sino también la base social y el potencial que tenía la Revolución Democrática y Cultural. Además, significa enfatizar la posición gubernamental mantenida durante demasiado tiempo de que esa revolución no funcionaría sin Evo Morales. La denominación oficial del museo expresa adecuadamente lo que representa en términos más generales: la Revolución Democrática y Cultural, su surgimiento histórico, su líder principal y algunas de las dinámicas sociales que se generaron en ese contexto, visto desde la perspectiva de esa misma revolución. Obviamente, es un monumento autorreferencial que carece de autocrítica, pero quizás se podría hallar en el “análisis antropológico” de la práctica de regalar de Soux (2015) una explicación de por qué Morales fue una figura tan magnificada. Podría servir, en el futuro, como reflejo del pensamiento contemporáneo en que surgió –como cualquier museo– y como testimonio de cómo esa revolución se vio a sí misma, que incluye el alejamiento de sus principios de ser democrática –por lo que perdió el apoyo de partes de sus bases sociales– y de ser cultural –imponiendo una indigeneidad hegemónica que

resalta lo andino-aymara en vez de reconocer plenamente la pluralidad de identidades culturales y nacionales–.

## Consideraciones finales

Cada uno de los tres museos protagonistas en esa investigación está ligado a uno de los tres momentos claves en la historia del Estado-nación boliviano y puede asociarse con un concepto de nación disímil: la CDL a la independencia de 1825 y la nación estatal o cívica, el MUSEF a la Revolución Nacional de 1952 y las naciones (étnico-)culturales y el MRDC a la “refundación” de 2009 y la pluri-nación. Cada uno de los museos presenta una visión distinta de plurinacionalidad, y conjuntamente reflejan las controvertidas negociaciones de qué es y qué podría ser lo “plurinacional”, que presenta sentidos distintos cuando es una característica de una realidad social o el atributo de un proyecto político estatal.

El museo en Orinoca, impregnado con el espíritu “refundacional” y aún creado antes de la misma “refundación”, es resultado y símbolo de la Revolución Democrática y Cultural. Ahí se materializa la visión estatal hegemónica de una pluri-nación que va paralela a “un discurso que no admite pluralidad alguna y acaba por negar toda posibilidad de auto-representación a lxs sujetyx [sic] indígenas confederados y los excluye del debate cultural y político que [...] demandan” (Rivera Cusicanqui 2016: 83). Con la narración histórica pronunciadamente interpretativa y teleológica, el MRDC adquiere el carácter de un monumento inalterable y propagandístico que enaltece a la figura “Evo”. Elevar a Evo Morales, quien “es el sujeto, el medio y el mensaje” (Tórrez y Arce 2014: 179), como líder irremplazable del “proceso de cambio” perjudicó el proyecto político. La lógica del don, a través de la que se conceptualizó el bloque Llama con su dimensión cultural (véase Clifford 1997; Sarasin 2001), permite reconocer nociones más profundas de la museografía. Además, esa misma lógica ayuda a entender por qué el MRDC no es el museo “de toda Bolivia” –ni siquiera de la “Bolivia de abajo”, siguiendo la concepción excluyente del anterior vicepresidente–, como pretendió García Linera durante la inauguración (en Vicepresidencia 2017). Esa fue un acto que no puede sino leerse como intento –condenado al fracaso– de nuevamente conseguir prestigio para ganar las elecciones.

Tanto con el MRDC como con la ampliación de la CDL se busca llenar el vacío de un museo histórico nacional que represente la historia “completa” de Bolivia. La CDL ha logrado convertirse en un símbolo del Estado Plurinacional, sin eliminar los íconos republicanos, sino legitimándolos con rostros indígenas. Con los cambios simbólicos puntuales de acuerdo al ampliado panteón de héroes y heroínas, y también con las exposiciones elaboradas en trabajos de contacto con algunas naciones indígenas, se ha querido “abrazar todo lo que tiene que abrazar un museo donde nació la patria” (Linares Urioste 2015). No obstante, ese paradigma de inclusión con abrazos, que es una paráfrasis flo-

rida para el problema central de la zona de contacto neocolonial (Boast 2011), sugiere una subordinación y suavización de distintas historias dentro de una visión unificadora de la historia nacional, inscrita en ese edificio de arquitectura colonial que sigue siendo el mayor monumento de la nación cívica. Sugiero que es esa estrategia de “abrazar” la que impidió superar una representación meramente simbólica de la pluri-nación y cumplir con el mayor desafío de descolonizar la CDL: mostrar una historia plurinacional plurívoca, lo que implicaría convertirla en un espacio que permita desacuerdos y soporte contradicciones.

“Soportar la contradicción – el rendimiento de la contradicción”<sup>12</sup> es el lema de la Medalla Goethe 2020, otorgada a Elvira Espejo Ayca pocas semanas después de su destitución como directora del MUSEF (Goethe-Institut 2020). Esa fue un acto político, al igual que su restitución en 2021 y su nombramiento en 2013, con lo que se inició un proceso de descolonizar no solo el MUSEF, sino también la academia con su mirada “de afuera” (Espejo Ayca 2015). Con una relectura de las colecciones del museo (véase Clifford 1997) a partir de los conocimientos de los creadores de los objetos, es decir, con investigaciones desde “lo interno” y así equilibrando “entre la teoría y la práctica” (Espejo Ayca 2015), se ha esforzado por “completar” la información, difundida en un gran número de exposiciones y catálogos. Esas producciones, que “pueden ser cosas que cambien el concepto de la cultura nacional con el tiempo”, como sostuvo el entonces jefe de la de Unidad Museo Freddy Taboada Téllez (2005), invitan a descubrir y reconocer lo plurinacional a través de expresiones e identidades culturales polifacéticas, desarrolladas y transformadas en relaciones y contextos complejos en la *longue durée*. Con ese planteamiento, que reivindica a las personas indígenas y originarias y sus saberes, el MUSEF ha permanecido fiel a su reputación de ser vanguardia. Mientras que en 2015, Elvira Espejo Ayca sospechó que “probablemente Bolivia no está preparada para eso”, quizás ahora sea el momento de comenzar la cosecha de las contradicciones vividas.

El advenimiento del Estado Plurinacional puede considerarse como nueva etapa histórica en Bolivia, y también de sus museos nacionales. El hecho que son espacios en disputa –encima muy poderosos simbólicamente– se reforzó cuando un gobierno interino empezó a manifestarse –casi inmediatamente tras su toma de poder– en estos museos y en las instituciones relacionadas con la disolución del MCT y la destitución de la mayoría de los directores de los museos dependientes de la FCBCB (Correo del Sur 2020b; Costa-Kostritsky 2020), siendo la excepción notable Linares Urioste. Para el MRDC, la pregunta en qué sentidos se trata o no de un “Museo de Evo” se volvió superflua y, más bien, se dio paso a la discusión sobre el futuro del museo como tal. Una solución sugerida varias veces, por primera vez ya en febrero de 2019 y en 2020 por las Plataformas 21F a través de una carta oficial (véase Rattunde 2020; Página Siete 2020), fue convertirlo en una cárcel para “los corruptos”. Es de suponer que el nuevo gobierno electo, que empezó a revertir las decisiones de sus predecesores, no ejecutará

<sup>12</sup> Traducción propia de la lema que en alemán es un juego de palabras: “Widerspruch ertragen – der Ertrag des Widerspruchs”.

esa propuesta. Queda como pendiente para otras investigaciones evaluar las trayectorias futuras de los museos nacionales en Bolivia, que dependerán de cómo verán sus pasados desde sus presentes, indagar cómo lidian con las herencias coloniales, que siguen marcando la sociedad boliviana, y en qué medida son capaces de contribuir, como zonas de contacto, a descolonizarla y a sí mismos.

## Agradecimientos

Agradezco, en el orden de su aparición, a Elvira Espejo Ayca, Homero Carvalho Oliva, Varinia Oros Rodríguez, Hugo Daniel Ruiz, Mario Linares Urioste, Elizabeth Salguero, Freddy Blanco, Marcos Michel López, Julio Ballivián Torrez, María Luisa Soux, Leonor Valdivia Dzgoeva, José Bedoya Sáenz y a Freddy Taboada Téllez por haber compartido conmigo sus conocimientos de, experiencias en y visiones para estos espacios en disputa.

## Referencias

- Abduca, Ricardo Gabriel  
2007 La reciprocidad y el don no son la misma cosa. *Cuadernos de Antropología Social* (26):107–124. URL: <http://www.scielo.org.ar/pdf/cas/n26/n26a06.pdf> (visitado 14-06-2017).
- Albó, Xavier  
2009 Muchas naciones en una. En: Gonzalo Rojas Ortuste (ed.), *¿Nación o naciones boliviana(s)? Institucionalidad para nosotros mismos*, pp. 63–98. La Paz: CIDES-UMSA.
- Alvarez Quispe, Julio  
2012 La economía comunitaria de reciprocidad en el nuevo contexto de la Economía Social y Solidaria: Una mirada desde Bolivia. *Otra Economía* 6(11):159–170.
- Anderson, Benedict  
1983 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ANF, Agencia de Noticias Fides  
2012 Evo Morales: Museo en Orinoca costará cinco millones de dólares. *El Día* (2012-02-22). URL: [https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=1&pla=3&id\\_articulo=85488](https://www.eldia.com.bo/index.php?cat=1&pla=3&id_articulo=85488) (visitado 01-10-2017).
- Ariñez, Rubén  
2017 En medio de lágrimas, Evo inaugura en Orinoca el museo de la Revolución Democrática y Cultural. *La Razón* (2017-02-02). URL: [http://www.la-razon.com/index.php?url=/la\\_revista/cultura/Inaguracion-Evo-Orinoca-Museo-Revolucion-Democratica-Cultural\\_0\\_2648735161.html](http://www.la-razon.com/index.php?url=/la_revista/cultura/Inaguracion-Evo-Orinoca-Museo-Revolucion-Democratica-Cultural_0_2648735161.html) (visitado 01-10-2017).

Naomi Rattunde

Arnold, Denise Y. y Elvira Espejo

2010 *Ciencias de las mujeres. La cadena de producción textil desde los ayllus de Challapata*. La Paz: Fundación Interamericana e ILCA.

2012 *Ciencia de tejer en los Andes. Estructuras y técnicas de faz de urdimbre*. Informes de Investigación ILCA 7. La Paz: FCBCB, Fundación Interamericana, Fundación Albó e ILCA.

2013 *El textil tridimensional. La naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. Informes de investigación ILCA. La Paz: ILCA.

Arnold, Denise Y., Elvira Espejo Ayca y Freddy Luis Maidana Rodríguez

2013 *Tejiendo la Vida. La Colección Textil del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF.

Arnold, Denise Y., Juan de Dios Yapita y Elvira Espejo Ayca

2007 *Hilos sueltos: Los Andes desde el textil*. Serie Etnografías 3. La Paz: Plural editores e ILCA.

Aronsson, Peter y Gabriella Elgenius

2011 *Making National Museums in Europe – A Comparative Approach*. En: Peter Aronsson y Gabriella Elgenius (eds.), *Building National Museums in Europe 1750–2010*, EuNaMus Report No. 1, pp. 5–20. Linköping: Linköping University Electronic Press.

Bedoya Sáenz, José

2015 *Entrevista*. 20 de agosto de 2015.

Bennett, Tony

1995 *The birth of the museum. History, theory, politics*. London y New York: Routledge.

Blanco, Freddy

2015 *Entrevista*. 15 de agosto de 2015.

Boast, Robin

2011 *Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited*. *Museum Anthropology* 34(1):56–70.

Burman, Anders

2014 'Now we are Indígenas': Hegemony and Indigeneity in the Bolivian Andes. *Latin American and Caribbean ethnic studies* 9(3):247–271.

Caglar, Ayse

1997 *Hyphenated Identities and the Limits of 'Culture'*. En: Tariq Modood y Pnina Werbner (eds.), *The Politics of Multiculturalism in the New Europe: Racism, Identity and Community*, pp. 169–185. London: Zed Books.

Campos López, Evelyn

2017 *La mirada inclusiva de la Casa de la Libertad*. *Correo del Sur* (2017-01-29). URL:

[http://correodelsur.com/ecos/20170129\\_la-mirada-inclusiva-de-la-casa-de-la-libertad.html](http://correodelsur.com/ecos/20170129_la-mirada-inclusiva-de-la-casa-de-la-libertad.html) (visitado 19-02-2017).

Canessa, Andrew

- 2006 Todos somos indígenas: Towards a New Language of National Political Identity. *Bulletin of Latin American Research* 25(2):241–263.
- 2007 Celebrando lo indígena en Bolivia. Unas reflexiones sobre el año nuevo Aymara. En: Carmen Martínez Novo (ed.), *Repensando los Movimientos Indígenas*, pp. 39–48. Quito: Flacso.
- 2014 Conflict, claim and contradiction in the new ‘indigenous’ state of Bolivia. *Critique of Anthropology* 34(2):153–173.

Carvalho Oliva, Homero

- 2015 *Entrevista*. 13 de agosto de 2015.

CDL, Casa de la Libertad

- 2014 *Casa de la Libertad 1592-2014*. 3ra. edición en español. Sucre: Casa de la Libertad.

Clifford, James

- 1997 Museums as Contact Zones. En: James Clifford (ed.), *Routes. travel and Translation in the Late Twentieth Century*, pp. 188–219. Cambridge y London: Harvard University Press.

Correo del Sur

- 2011 Ampliarán la Casa de la Libertad. *Correo del Sur* (2011-01-06). URL: <http://hemeroteca.correodelsur.com/2011/0106/21.php> (visitado 26-02-2017).
- 2018 Empiezan obras de puesta en valor de la Casa Wak’a. *Correo del Sur* (2018-09-08). URL: [https://correodelsur.com/cultura/20180908\\_empiezan-obras-de-puesta-en-valor-de-la-casa-waka.html](https://correodelsur.com/cultura/20180908_empiezan-obras-de-puesta-en-valor-de-la-casa-waka.html) (visitado 06-08-2020).
- 2019 Construyen segunda fase de esperada Casa Wak’a. *Correo del Sur* (2019-09-21). URL: [https://correodelsur.com/local/20190921\\_construyen-segunda-fase-de-esperada-casa-wak-a.html](https://correodelsur.com/local/20190921_construyen-segunda-fase-de-esperada-casa-wak-a.html) (visitado 06-08-2020).
- 2020a Casa de la Libertad vuelve a abrir sus salas el martes. *Correo del Sur* (2020-12-18). URL: [https://correodelsur.com/cultura/20201218\\_casa-de-la-libertad-vuelve-a-abrir-sus-salas-el-martes.html](https://correodelsur.com/cultura/20201218_casa-de-la-libertad-vuelve-a-abrir-sus-salas-el-martes.html) (visitado 20-12-2020).
- 2020b La Fundación Cultural del BCB presenta a su nuevo equipo de directores. *Correo del Sur*. 2020-07-06. URL: [https://correodelsur.com/cultura/20200706\\_la-fundacion-cultural-del-bcb-presenta-a-su-nuevo-equipo-de-directores.html](https://correodelsur.com/cultura/20200706_la-fundacion-cultural-del-bcb-presenta-a-su-nuevo-equipo-de-directores.html) (visitado 06-08-2020).
- 2020c Mariaca: “No se puede hacer políticas culturales en función a ideologías”. *Correo del Sur* (2020-06-29). URL: [https://correodelsur.com/cultura/20200629\\_mariaca-no-se-puede-hacer-politicas-culturales-en-funcion-a-ideologias.html](https://correodelsur.com/cultura/20200629_mariaca-no-se-puede-hacer-politicas-culturales-en-funcion-a-ideologias.html) (visitado 06-08-2020).

Naomi Rattunde

Costa-Kostritsky, Valeria

2020 Status anxiety – the battle over culture in Bolivia. *Apollo. The International Art Magazine* (2020-07-29). URL: <https://www.apollo-magazine.com/bolivia-museum-directors-sacked/> (visitado 30-07-2020).

Espejo Ayca, Elvira

2015 *Entrevista*. 5 de agosto de 2015.

Estado Plurinacional de Bolivia

2009 *Constitución Política del Estado*. 2009-02-07.

2010 *Ley 45 (Ley contra el Racismo y toda forma de Discriminación)*. 2010-10-08.

2011 *Ley 173*. 2011-09-20.

2012 *Decreto Supremo 1304*. 2012-08-01.

FCBCB, Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

2009a Archivos, Museos y Memoria. *Revista Cultural* (57):5–6.

2009b El Arte y la Cultura en un Estado Plurinacional. *Revista Cultural* (61):5–6.

2015a *Estatuto de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia*. Aprobado el 9 de junio de 2015, mediante Resolución de Directorio del BCB No. 095/2015.

2015b Kawsayninchej, la vivencia de los bolivianos. *Piedra de agua* (13):46–50.

Fernández Murillo, María Soledad

2016 *Alianzas de metal. La colección de minería y metales del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, según la cadena de producción*. La Paz: MUSEF.

García Linera, Álvaro

2014 *Identidad Boliviana. Nación, mestizaje y plurinacionalidad*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional.

Gnecco, Cristóbal

2016 La arqueología (moderna) ante el empuje colonial. En: Nick Shepherd, Cristóbal Gnecco y Alejandro Haber (eds.), *Arqueología y decolonialidad*, pp. 71–121. Buenos Aires: Ediciones del Signo.

Goethe-Institut

2020 *La Medalla Goethe 2020 para Elvira Espejo Ayca, Ian McEwan y Zuwiska Wanner*. URL: <https://www.goethe.de/ins/bo/es/kul/sup/eea.html> (visitado 01-09-2020).

Greenhill, Eilean Hooper

1992 *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.

Kaplan, Flora Edouwaye S.

2006 Making and Remaking National Identities. En: Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Blackwell Companions in Cultural Studies 12, pp. 152–169. Oxford: Blackwell.

Linares Urioste, Mario

2012 La Casa de la Libertad, más boliviana que nunca. *Revista Cultural* (76):45-48.

2015 *Entrevista*. 2 de septiembre de 2015.

Los Tiempos

2011 El Presidente confirma la construcción de museo de la revolución cultural boliviana. *Los Tiempos*. 2011-04-21. URL: <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/20110421/presidente-confirma-construccion-museo-revolucion-cultural-boliviana> (visitado 26-08-2020).

Macdonald, Sharon

2003 Museums, national, postnational and transcultural identities. *museum and society* 1(1):1-16. URL: <http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/mands1.pdf> (visitado 26-10-2015).

Mauss, Marcel

2009 *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires: Katz Editores.

Molina Rivero, Ramiro

2012 Introducción. En: MUSEF (ed.), *Catálogo 50 años del MUSEF*, pp. v-xv. La Paz: MUSEF.

Morales Ayma, Evo

2006 *Discurso de posesión*. La Paz. 22 de enero. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/18-62330-2006-01-30.html> (visitado 11-03-2017).

2015 Gracias a la lucha de los pueblos ahora Bolivia es digna y soberana [Discurso en la Sesión de Honor de la Asamblea Legislativa Plurinacional por el Día de la Patria en Trinidad]. *Cambio. Discurso presidencial* 639. 2015-08-07.

MUSEF, Museo Nacional de Etnografía y Folklore

2012 (ed.) *Catálogo 50 años del MUSEF*. La Paz: MUSEF.

Nicolas, Vincent y Pablo Quisbert

2014 *Pachakuti: El retorno de la nación. Estudio comparativo del imaginario de nación de la Revolución Nacional y del Estado Plurinacional*. La nación boliviana en tiempos del Estado Plurinacional. La Paz: Fundación PIEB.

Oros Rodríguez, Varinia

2015 *Entrevista*. 27 de agosto de 2015.

Oxígeno

2012 Museo en Orinoca tendrá 3 edificios y costará \$us 5 millones. *Opinión*. 2012-02-23. URL: <https://www.opinion.com.bo/articulo/el-pais/museo-orinoca-tendra-3-edificios-costara-us-5-millones/20120223112400405615.html> (visitado 01-10-2017).

Naomi Rattunde

Postero, Nancy

2009 Andean Utopias in Evo Morales's Bolivia. En: Christine Hunefeldt y Misha Kokotovic (eds.), *Power, Culture, and Violence in the Andes*, pp. 158–188. Brighton, Portland: Sussex Academic Press.

Pratt, Mary Louise

1991 Arts of the Contact Zone. *Profession* 91:33–40. URL: <http://www.jstor.org/stable/25595469> (visitado 03-03-2011).

Página Siete

2020 Plataformas 21F proponen que el museo de Orinoca sea transformado en cárcel. *Página Siete*. 2020-08-03. URL: <https://www.paginasiete.bo/nacional/2020/8/3/plataformas-21f-proponen-que-el-museo-de-orinoca-sea-transformado-en-carcel-263321.html> (visitado 12-08-2020).

Rattunde, Naomi

2017 ¿Museos plurinacionales? Transformaciones en los museos nacionales en Bolivia. Tesis de maestría. Universität Bonn.

2020 Ein ‚Evo-Museum‘ – oder doch nicht? Zum Museum der Demokratischen und Kulturellen Revolution in Orinoca, Bolivien. *ila* 432:15–17.

República de Bolivia

2006 *Decreto Supremo 28807*. 2006-07-21.

Rivera Cusicanqui, Silvia

2016 Etnicidad estratégica, nación y (neo)colonialismo en América Latina. *Alternativa. Revista de Estudios Rurales* 3(5):65–87. URL: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/alter-nativa/article/view/9444/pdf> (visitado 23-10-2017).

Ruiz, Hugo Daniel

2015 *Entrevista*. 27 de agosto de 2015.

Salinas, Gabriel

2015 Nuevas miradas históricas se proponen desde la Casa de la Libertad. *Correo del Sur* (2015-07-11). URL: [http://correodelsur.com/panorama/20150712\\_nuevas-miradas-historicas-se-proponen-desde-la-casa-de-la-libertad.html](http://correodelsur.com/panorama/20150712_nuevas-miradas-historicas-se-proponen-desde-la-casa-de-la-libertad.html) (visitado 19-02-2017).

Salinas Izurza, Roberto

2013 *Cataris, Amarus y Apazas. Precursores indígenas de la Independencia Americana. Catálogo Exposición*. Sucre: Casa de la Libertad.

Santos, Boaventura de Sousa

2012 Cuando los excluidos tienen Derecho: justicia indígena, plurinacionalidad e interculturalidad. En: Boaventura de Sousa Santos y José Luis Exeni Rodríguez (eds.), *Justicia indígena, plurinacionalidad e interculturalidad en Bolivia*, pp. 11–48. Quito: Fundación Rosa Luxemburg y Abya Yala.

Sarasin, Philipp

2001 Die Wirklichkeit der Fiktion. Zum Konzept der *imagined communities*. En: Ulrike Jureit (ed.), *Politische Kollektive: die Konstruktion nationaler, rassischer und ethnischer Gemeinschaften*, pp. 22–45. Münster: Westfälisches Dampfboot.

Soruco, Jorge

2012 Inician los trabajos para levantar el museo en Orinoca. *La Razón*. 2012-12-13. URL: [http://www.la-razon.com/index.php?\\_url=/la\\_revista/Inician-trabajos-levantar-museo-Orinoca\\_0\\_1741625833.html](http://www.la-razon.com/index.php?_url=/la_revista/Inician-trabajos-levantar-museo-Orinoca_0_1741625833.html) (visitado 29-09-2017).

Soux, María Luisa

2015 *Entrevista*. 8 de septiembre de 2015.

Taboada Téllez, Freddy

2005 *Entrevista*. 27 de agosto de 2015.

Tórrez, Yuri F. y Claudia Arce

2014 *Construcción simbólica del Estado Plurinacional de Bolivia. Imaginarios políticos, discursos, rituales y celebraciones*. La nación boliviana en tiempos del Estado Plurinacional. Cochabamba: Fundación PIEB.

Valdivia Dzgoeva, Leonor

2015 *Entrevista*. 14 de agosto de 2015.

Vicepresidencia

2017 *Vicepresidente: El museo de Orinoca es referencia mundial porque retrata la lucha revolucionaria y la historia del primer presidente indígena de Bolivia*. Nota de prensa. 2 de feb. URL: <https://www.vicepresidencia.gob.bo/Vicepresidente-el-museo-de-Orinoca-es-referencia-mundial-porque-retrata-la> (visitado 15-10-2017).

Villanueva Criales, Juan

2016 Breve historia de la RAE. *Piedra de agua* (18):8–11.

2020 El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de Bolivia. Historia, esfuerzos y desafíos. En: Carla Jaimes Betancourt, Karoline Noack y Naomi Rattunde (eds.), *Global turns, descolonización y museos*, Bonner Amerikanistische Studien 56, pp. 121–139. La Paz y Bonn: Plural Editores y BASS.