



THAKHI

◆ **musef** ◆

CAMINOS DEL MUSEF

Número 5



THAKHI
♦ musef ♦

CAMINOS DEL MUSEF

NÚMERO 5

Museo Nacional de Etnografía y Folklore
Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia

La Paz, Bolivia. 2022

Thakhi MUSEF. Caminos del MUSEF. Revista digital boliviana, Año 5, Número 5 diciembre 2022.
– La Paz: MUSEF, 2022.

110 páginas: ilustraciones y fotografías, 21.6 x 28 cm.
ISSN: 2791-0571 (Impreso) / 2791-058X (En línea)

D. L.: 4-3-1-2023 P.O.

ARQUITECTURA/ETNOGRAFIA/HISTORIA/CIENCIAS SOCIALES

THAKHI MUSEF. CAMINOS DEL MUSEF. Año 5. Número 5. Diciembre 2022

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Roger Edwin Rojas Ulo: Presidente a.i.
Diego Alejandro Pérez Cueto Eulert: Director a.i.
Gabriel Herbas Camacho: Director a.i.
Gumerciendo Héctor Pino Guzmán: Director a.i.
Oscar Ferrufino Morro: Director a.i.

FUNDACIÓN CULTURAL DEL BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

Luis Oporto Ordoñez: Presidente del Consejo de Administración
Susana Bejarano Auad: Consejera
Guido Pablo Arze Mantilla: Consejero
Jhonny Quino Choque: Consejero
José Antonio Rocha Torrico: Consejero
Roberto Aguilar Quisbert: Consejero
Manuel Monroy Chazarreta: Consejero

Derecho editorial: © Musef Editores **La Paz:** Calle Ingavi Nº 916, teléfonos: (591-2) 2408640, fax: (591-2) 2406642, casilla postal 5817 • **Sucre:** Calle España Nº 74, teléfono y fax: (591-4) 6455293.
www.musef.org.bo, musef@musef.org.bo

Directora del MUSEF: Elvira Espejo Ayca

Coordinación: Salvador Arano Romero

Autores: Magdalena Callisaya, Gabriela Behoteguy, Salvador Arano Romero, Lasr-Michael Schacht, Richard Mújica, Mary Luz Copari y Reynaldo Tumiri

Comité Editorial: Patricia Alvarez, Darío Durán, Milton Eyzaguirre, Gabriela Behoteguy y Salvador Arano Romero

Diseño gráfico y diagramación: Tania Prado

Diseño de portada: Jhoselin Poma Gomez

Corrección de estilo: Salvador Arano Romero

ISSN: 2791-0571 (Impreso) / 2791-058X (En línea)

Depósito legal: 4-3-1-2023 P.O.

Esta obra está protegida bajo la Ley 1322 de Derechos de Autor y está prohibida su reproducción bajo cualquier medio, sea digital, analógico, magnético u óptico, de cualquiera de sus páginas sin permiso del titular de los derechos.

El contenido del presente texto es responsabilidad del autor.

Primera Edición: Diciembre de 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
Salvador Arano Romero.....	5
PRINCIPIOS DE LA INFRAESTRUCTURA DEL MUSEF Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TÍTULO DE LOS “MARQUESES DE VILLAVERDE”	
Magdalena Callisaya Uchani.....	8
EL PALACIO DE LA MARQUESA: BIOGRAFÍA DE LA CASONA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE	
Gabriela Behoteguy Chávez.....	27
MUSEF EDITORES. 60 AÑOS DE PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE CONOCIMIENTO	
Salvador Arano Romero.....	48
UN ARCHIVO QUE VALE UN POTOSÍ: LOS TESOROS GUARDADOS EN EL ARCHIVO CENTRAL DEL MUSEF SOBRE MINERÍA	
Lars-Michael Schacht.....	61
EL “TALLER DE ETNOMUSICOLOGÍA” DE 1984. APROXIMACIÓN A LOS ARCHIVOS SONOROS DEL MUSEF	
Richard Mújica Angulo.....	68
LOS NUEVOS DESAFÍOS DEL GUIAJE EN EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE: EL IDIOMA AYMARA	
Mary Luz Copari Lazo.....	92
EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE COMO ATRACTIVO TURÍSTICO	
Reynaldo Tumiri Alavi.....	99

INTRODUCCIÓN



Durante esta gestión el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), celebró 60 años de vida institucional al servicio de la sociedad boliviana. En este marco, desde la Unidad de Investigación, se vio necesario rendir un tributo a nuestra institución a partir de una serie de investigaciones generadas al interior del MUSEF.

Dichas investigaciones se plasman en esta quinta edición de Thakhi MUSEF, que desde el 2018 viene apoyando a la difusión de trabajos en nuestro país y el exterior. Los manuscritos presentados permiten entrar un poco en la intimidad del MUSEF, mostrando a los lectores aquello que alberga en términos de colecciones e historias.

Para este número, el personal de la institución tomó el reto de escribir sobre el MUSEF combinando sus intereses particulares, y sobre todo tratando de dar a conocer aspectos que generalmente no se ponen en debate o discusión. Así, esta edición presenta siete artículos divididos en tres bloques.

En primera instancia, se encuentran dos artículos que debaten sobre la historia de la edificación donde se encuentra actualmente el MUSEF. Magdalena Callisaya, mediante trabajo de archivo y entrevistas, reconstruye las maneras de habitar esta infraestructura desde la época colonial hasta principios del siglo XX, cuestionando sobre todo el denominativo de “Palacio de los Marqueses de Villaverde” y enfatizando en sus habitantes. Posteriormente, Gabriela Behoteguy, complementa esta historia y sus habitantes, pero resaltando el carácter femenino de la casa, que en gran parte de su historia tuvo a mujeres como dueñas.

Luego tenemos trabajos dedicados a mostrar un poco de los archivos que alberga el Museo. El trabajo de Salvador Arano Romero destaca a MUSEF Editores, que en estos 60 años ha generado más de 140 libros que muestran el valioso aporte de la institución a la literatura boliviana. Luego, Lars-Michael Schacht hace una pequeña reseña de las fotografías del Archivo Central del MUSEF, específicamente sobre aquellas con contenido sobre la minería boliviana, dejando entrever cuestiones sociales y políticas que impulsaron la toma de estas imágenes. Para finalizar este bloque, Richard Mújica analiza el “Taller de Etnomusicología” llevado a cabo en el MUSEF en 1984, donde se reunieron distintos personajes que debatieron sobre la coyuntura de ese momento, mostrando situaciones muy similares a las que encontramos en la actualidad.

El último bloque está dedicado a la importancia del MUSEF con respeto al turismo. Mary Luz Copari hace un análisis sobre la importancia del guiaje en idioma aymara, y cómo ello ayuda a reforzar la identidad de aquellas personas que hablan esta lengua. Posteriormente, Reynaldo Tumiri reflexiona sobre la importancia del MUSEF para los visitantes, haciendo énfasis en la museografía y los conceptos que desea mostrar, además de los distintos servicios brindados.

Esperamos que este nuevo número permita la reflexión y debate sobre los temas presentados, y reiteramos con ello nuestras felicitaciones al MUSEF por aportar en demasía al país durante estos 60 años, resaltando su compromiso con la sociedad.

Salvador Arano Romero
Jefe de la Unidad de Investigación del MUSEF

PRINCIPIOS DE LA INFRAESTRUCTURA DEL MUSEF Y LA CONSTRUCCIÓN DEL TÍTULO DE LOS “MARQUESES DE VILLAVERDE”

MAGDALENA CALLISAYA UCHANI¹

Resumen

La infraestructura del Museo Nacional de Etnografía y Folklore data de los tiempos de la colonia. Es aun un misterio quienes habitaron esta construcción y a qué se debe el título de Marqueses de Villaverde, porque este título nunca existió. Don Juan de la Riva y Don Chirinos, emprendieron los Obrajes en la ciudad de La Paz; al morir, ellos dejaron su legado a Luis Salazar y su hermana Laura Salazar.

Laura Salazar y su cuñada fueron dueñas de la infraestructura donde actualmente se encuentra el museo, comprando posteriormente el título de Marqueses del Aro. Luego, ella habitaron de estos ambientes, para después dejar como dueña a Teresa Villaverde. Posteriormente, la casa pasaría a la señora Angela Ordoñez Luna de la Victoria de Coello de Portugal, quien dejaría la casa a su hija Fortunata Coello de Machicado, y ésta a su hija Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro, donde nacieron sus 11 hijos.

Dado que la infraestructura fue habitada por los Marqueses y luego por la Señora Villaverde, con el pasar del tiempo, adquiere su nombre derivado de la fusión de ambos títulos: Marqueses y Villaverde, logrando consolidarse el título: Casa de los “Marqueses de Villaverde”, que los mismos vecinos y allegados habían ayudado a formar en el imaginario colectivo.

Palabras clave: MUSEF; Salazar; Marques del Aro; Villaverde; Coello

Juk'achata

Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ukan infraestructurapax colonial pachatpachaw utji. Waliw khitinakas aka utanx jakapxan ukatx yatisiñ muni. Ukampirus kunats Marqués de Villaverde sutimp uñt'atapacha. Kunatixa, uka sutix janiw utjkänti. Don Juan la Riva ukat Don Chirinos, La Paz markan isinak sawuñ qalltapxäna. Jupanakan jiwatapatx Luis Salazar ukat Laura Salazar, kullakaparuwa, jaytawayxapxatayna.

Laura Salazar kullakamp cuñadampiw infraestructura ukx kawkhantix MUSEF ukax jichhax jikxatask ukaw qamapxanaxa; qhipapacharux Marqueses del Aro sutimpw alasipxatayna. Ukatx Marquesa

1 Licenciada en Historia, trabaja en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF).
Correo electrónico: [magdalena.callisayauchani@hotmail.com](mailto:magdalenacallisayauchani@hotmail.com)

del Aromp ñuñadapampinkanw uka utaxa. Ukat qhiparuw Teresa Villaverde utapaxarakinawa. Qhiparux Angela Ordoñez Luna de la Victoria de Coello de Portugal amparaparuw pasaraki. Ukasti wawaparuw Fortunata Coello de Machicado jaytawayxaraki. Ukasti, Angela de las Nieves Machicado de Estensoro phuchhparuw jaytxaraki. Ukanw tunka mayan wawanakaw yurixäraiki.

Kunjamati, uka utanx Marqués; qhipanxa, Villaverde jupanakaw jakapxana. Pachanak pasxipanxa, paypach sutinakaw mantxaraki: Marqueses ukhamaraki, Villaverde. Ukatw ukax mayacht'ata. Ukatwa, Palacio de los “Marqueses de Villaverde” ukham ch'amancht'ata. Khaya pachatpachw vecinos ukatx wila masinaka, taqiniw uñstayañ yanapt'apxatayna.

Ukax wali askiwa: MUSEF; Salazar; Marques del Aro; Villaverde; Coello

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) es una entidad sin fines de lucro, dedicada a la difusión de los conocimientos de los pueblos y naciones originarias de Bolivia y comprometido con las “Culturas Vivas de Bolivia”. El MUSEF está organizado en cuatro unidades: Administración, Museo, Investigación y Extensión, en esta última se encuentra el Sistema de Información y Documentación Científica.

Tiene sus instalaciones en la ciudad de La Paz y cuenta con una construcción que data del siglo XVIII caracterizada por su arquitectura colonial con estilo barroco criollo, que refleja tallados con figuras del barroco mestizo. Sin embargo, se desconoce el origen de mencionada infraestructura en tiempos de la colonia, de quiénes lo habitaron y a qué se debe el título de los “Marqueses de Villaverde”. Esto lleva a investigar y conocer la infraestructura del MUSEF desde la Colonia, a través de archivos, documentación secundaria y entrevistas.

Algunas personas, como ser la señora Teresa Villaverde o la señora Fortunata Coello que mencionaremos más adelante, estuvieron involucradas en algunas partes de la historia de Bolivia, a quienes no se las conoce y no son mencionadas. Así mismo, los dueños de los obrajes que tienen mucho que ver en la construcción de la economía, implementando las primeras fábricas de la ciudad de La Paz, mismas que fueron pilares de la formación de la economía del país. Los obrajes fueron formando fortunas, con innovaciones y producción de trajes de vestir para personalidades y ropa para santos, incluso tomando la participación de extranjeros para el crecimiento de este sector.

El Palacio de los Marqueses de Villaverde, como se lo conoce actualmente, es uno de los principales pilares para la construcción del Título “Marqueses de Villaverde”, porque los personajes importantes que habitaron esta edificación dieron paso a la creación del ya mencionado título, quienes estuvieron adentrados en la construcción de momentos de nuestra historia.

Las plazas y las casas ya estaban establecidas en la ciudad española, los nombres de las calles se nombraban de acuerdo al lugar en donde se expendían productos, como los puestos de pescados, los puestos de ajís, el mercado de leña, etc., fueron rebautizados ya con nombres criollos o ya después con personajes históricos que fueron parte importante de la historia boliviana.

Durante la colonia, el Palacio de los Marqueses de Villaverde ya se había establecido, rústica en esos tiempos, como cualquier casa de los alrededores, con un techo de paja, paredes de adobe y puertas de ma-

lago Titicaca. En su gran mayoría, estos tambos, se encontraban en vías muy importantes, así como el de acceso a la ciudad, por donde se encontraban los barrios de indios y en segundo lugar la ciudad española, “...desde finales del siglo XVIII y debido al creciente y e intenso comercio que mantenía La Ciudad de La Paz los tambos se incrementaron de gran manera...” (Barragán: 1990: 49).

Por ello, esta investigación me ha llevado a determinar que este inmueble era un tambo debido a su ubicación estratégica. En el año 1734, el centro de la ciudad estaba compuesto por el comercio en diferentes lugares, como por ejemplo, la más conocida que era la calle “Real”, actualmente la calle Comercio, en donde el comercio era afluente; a una cuadra hacia arriba se encontraba el puesto de ají en la calle Junín; una cuadra hacia adelante, el puesto de pescado; en la misma calle a una cuadra más abajo estaba el mercado de la leña (actual calle Mercado). Esto es un claro ejemplo cómo las calles recibían los nombre de las actividades que se realizaban, “...de alguna manera se dejaba que la vida cotidiana y sus habitantes se encargaran de nombrar las calles por las que se transitaban” (Barragán: 1990: 48).

Según la descripción, en 1734 existía un tambo en la ciudad de La Paz:

...de Tambo Grande de Doña Melchora Vallejos, las tres que actualmente corre [...] el dicho Matías de Peñaranda de la puerta de la calle para la esquina que está a la de los mercaderes², y las otras dos, desde dicha puerta de la calle para abajo, las cuales se embargaron.³

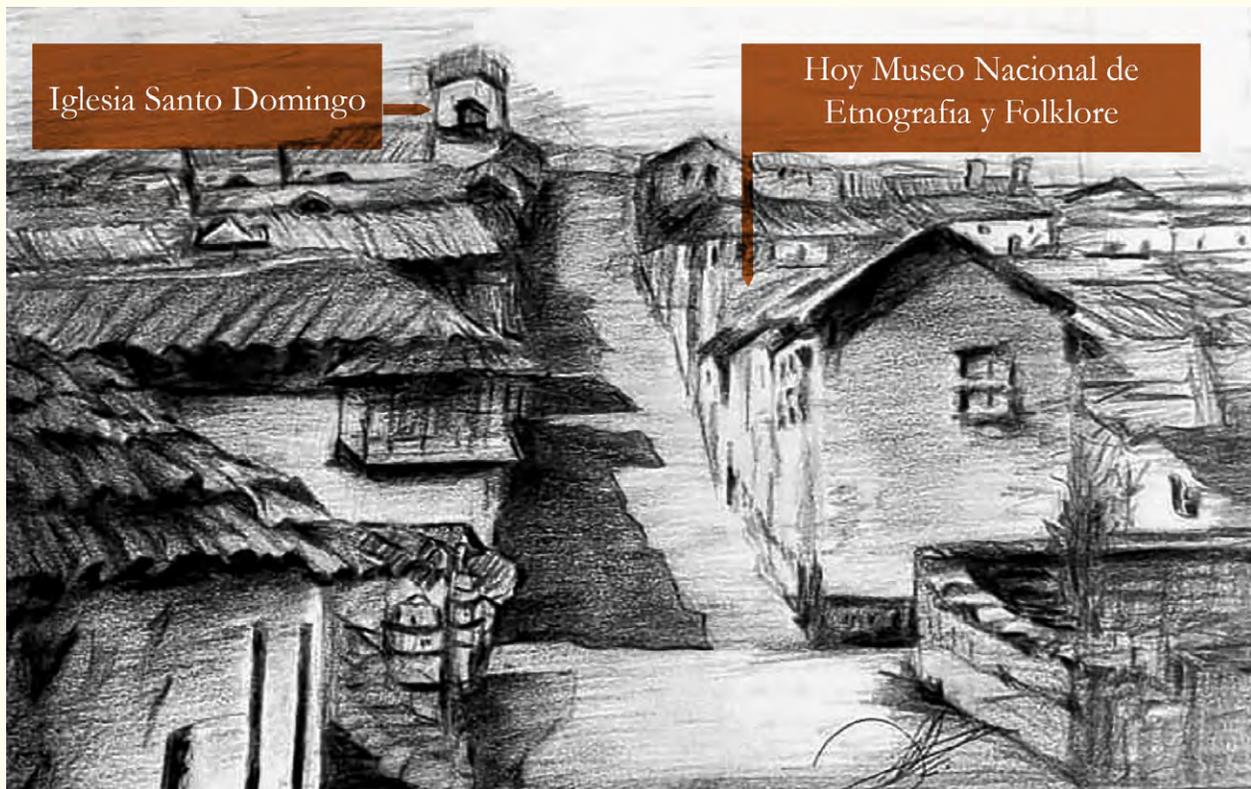


Figura 2. La Paz, esquina de Santo Domingo y las Concebidas (actual MUSEF), año 1820. Fuente: Z.A.C.U.⁴

- 2 Los mercaderes en la ciudad de La Paz eran comerciantes que se dedicaban al expendio de pescado, leña y otros productos para el consumo de la ciudad.
- 3 Archivo de La Paz (ALP). Expediente, demanda del presbítero Alejandro Herrera “por Tambo Grande” de la ciudad de La Paz. Expedientes Coloniales. Caja 67. Exp. 18. 1736. La Paz.
- 4 Z.A.C.U. denominativo que utiliza este artista boliviano de la ciudad de La Paz, especializado en pintura y dibujo a lápiz.

Como se puede analizar, en este párrafo se hace una descripción de la ubicación de esta casa, donde dice “la puerta de la calle para la esquina están los mercaderes”, viendo en la Figura 1, el puesto de ají y el puesto de pescado estaban a un poco más de una cuadra de lo que hoy es el MUSEF, lugares donde se expendían este tipo de productos. En la parte del documento en donde dice “desde dicha puerta de la calle para abajo”, se menciona la palabra abajo, que hace pensar en una calle inclinada, característica principal de lo que hoy es la Jenaro Sanjinés.

Así existen muchas similitudes con la ubicación de este “Tambo Grande” con el actual MUSEF. La propietaria de este tambo era Doña Melchora Vallejos, se dice en el documento lo siguiente:

Respecto debo ofrecer otro medio más cómodo para lograr la satisfacción de uno y otro debido y estas negada o totalmente excusadas a todo, la dicha Doña Melchora Vallejos por estar impedida en una cama, que no da providencia a cosa alguna [...] de los interesados a sus fincas.⁵

Doña Melchora, dueña del ya mencionado inmueble, se encontraba postrada en cama e impedida, tal vez con alguna enfermedad o padeciendo algún dolor, y como se puede leer en el documento empezaban a surgir disputas sobre este inmueble por lo que el tambo debió cambiar de propietario. Posterior a ello se pudo identificar que las dueñas fueron las Señoras Salazar y luego las Marquesas de Aro entre 1760 y 1780.

Ya dueñas del inmueble, las Marquesas del Aro convirtieron lo que era un “tambo” en una “tienda” como se lo conocía en esa época, un lugar en donde se tenía el afán o el objetivo de hospedar personas de la nobleza o foráneos⁶. Como las Marquesas fueron dueñas de un ambiente tan amplio, alojaron extranjeros de la nobleza con títulos y cargos de instituciones del lugar:

Don Mathias Mesa natural del Asiento de Haraca provincia de Sicasica ayudante mayor del Regimiento Mayor de Caballería del Pueblo de Coroico en la misma provincia sin título, pero está confirmado su regimiento casado con de 36 años vive en la casa de la señora Marquesa del Aro.⁷

Don Antonio Josef de Barriga natural de Santiago de Chile casado de más de 60 años vive en las tiendas de la señora Marquesa del Aro.⁸

Don Rafael Samudio natural de B. A. soltero de 28 años vive en la tienda de la Marquesa del Aro.⁹

No se debe olvidar que las Marquesas eran la Viuda y la hermana del Marques del Aro, lo que hace ver que el machismo de esa época era muy marcado, no teniendo hom-

“...las Marquesas del Aro convirtieron lo que era un tambo en una tienda”

5 Archivo de La Paz (ALP). Expediente, demanda del presbitero Alejandro Herrera “por Tambo Grande” de la Ciudad de La Paz. Expedientes coloniales. Caja 67. Exp. 18. 1736. La Paz.

6 Así era como se denominaba a los personajes nobles venidos de España, especialmente los que se hospedaban en las cercanías de la Plaza Mayor, ahora Plaza Murillo.

7 Archivo de La Paz (ALP). Nobleza de los Foráneos. Expedientes coloniales. s/foliar. 1746 - 1760. La Paz.

8 Archivo de La Paz (ALP). Nobleza de los Foráneos. Expedientes coloniales. s/foliar. 1746 - 1760. La Paz

9 Archivo de La Paz (ALP). Nobleza de los Foráneos. Expedientes coloniales. s/foliar. 1746 - 1760. La Paz

bres en la casa no se las nombra en los documentos de esa época; solamente se pudieron encontrar datos en los cuales se mencionaban a los nobles que se alojaban.

Posteriormente, la casa fue habitada por la Señora Teresa de Villaverde. Su poder económico y social no tenían límites ya que descendía de una familia de parientes nobles y poderosos como ella. Luego, la Señora Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal pasa a ser propietaria, por los años 1900, para luego heredar la casa a su hija Fortunata Coello y posteriormente ella dejaría el inmueble a la señora Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro.

Al vivir en estos ambientes los Marqueses del Aro y luego doña Teresa de Villaverde, ambos títulos se juntaron formando “Marqueses y Villaverde”, de esta manera los vecinos y la gente que conocieron a los dueños de estos ambientes, la llamaron “Palacio de los Marqueses de Villaverde”.

Obrajes

El actual barrio de Obrajes, desde la colonia, se denominó de esta forma porque tenía centros laborales y la primera manufactura textil, aunque incipiente, que entró en funcionamiento en la ciudad de La Paz gracias al espacio, los recursos hídricos y una infinidad de beneficios que solo este sector de la ciudad podía brindar.

...el funcionamiento de la fábrica manufacturera de los terrenos baldíos de Sayllamilla¹⁰ situado a la legua de distancia de la ciudad, río abajo. El lugar se encontraba situado en una cañada con ligera planicie sobre el margen izquierdo del Río Choqueyapu, cubierto de árboles, arbustos y matorrales. Contenía un manantial de agua termal (Paredes, 1955: 47).

...dos vecinos principales de la ciudad, Don Juan de Rivas y Don Hernando Chirinos para solicitar a su Majestad don Carlos V se le concediera licencia para implantar en Obrajes paños, lienzos y bayetas en su circunscripción. Concedida la licencia, atentas las razones invocadas, el cabildo de la localidad les concedió el funcionamiento de la fábrica manufacturera de los terrenos baldíos de Sayllamilla, situados a la legua de distancia de la ciudad ríos abajo Choqueyapu, cubierta de árboles, arbustos y matorrales (Paredes, 1955:47).

Juan de la Riva¹¹ tardó como un año para realizar estos centros de manufactura. Mucho tiempo después de la muerte de estos industriales, la propiedad de los Obrajes y su establecimiento pasaron a distintas personas, nombres que se ignoran y se han perdido en el tiempo. Pero en 1711, aparecen como propietarios de Sayllamilla y su Obrajes Don Bernardino Salazar y su hermana Doña Laura Salazar, quienes donaron esta propiedad a la Compañía de Jesús que se encontraba en la ciudad.

Las Señoras Salazar

Las señoras Salazar, Laura Salazar e Isabel Carrillo de Salazar, por los años 1746 - 1760 fueron damas de alcurnia en la sociedad paceña cuyo origen no se encuentra bien establecido, descendientes de los acau-

10 Proviene de la toponimia “imilla” (muchacha) y de “salla” que se refiere a un sitio de peñas de bordes filosos y agrietados, un peñascal o un paraje deleznable y cubierto de piedra (Layme, 2004). Que, traducido, sería “Muchacha peligrosa”.

11 Se debe mencionar que este personaje se cambió el nombre de Bernardino de Rivas, que puede ser identificado en algunos documentos: “Tomó por la mano (el alguacil de la ciudad de La Paz) al dicho Bernardino de Rivas e le metió en el dicho obraxe e batan e se paseó por el cerro echo las puestas fuera ciertos negros y indios que en el estaban e tomo abrie a se paseó por el e ansi mesmo lo metio por la mano a ciertas tierras que estaban junto al dicho batan.” (Money, 1983:10).

dalados dueños de los Obrajes. Al quedar viuda la Señora Salazar, empezó con la producción de hilados de oro y plata en la ciudad de La Paz, en donde estableció una fábrica que confeccionaba ropa para vestir santos y elaboración de ropa de iglesia.

Las señoras Salazar habrían vivido en este inmueble por los años 1746 a 1760 aproximadamente; con los negocios que tenían hicieron crecer mas su fortuna, por ese motivo buscaron ingresar al círculo social de esa época. Por ello decidieron comprar un título que les diera el pase para ser parte de la alcurnia de esos años.

Isabel Carrillo esposa de Luis Salazar, había llevado a un aumento de la producción de manufacturas, la producción ya se había acrecentado en diferentes tipos de prendas como ser bayetas, frazadas, *sayañas* finas, paños, etc., la producción crecía por la demanda de telas y los mercados se habían ampliado como Chuquisaca, Oruro, Cochabamba, por el crecimiento de la población. Posteriormente a la muerte de la señora Carrillo este Obrajes pasó a ser parte de su nieto Juan de Salazar Tapia de la Serda (Money, 1983:7).

A partir del siglo XVIII se comenzaron a producir en La Paz, hilados de oro y plata, cuando Doña Isabel de Salazar, estableció una fábrica, para la cual hizo traer artesanos “tiradores de Oro” desde Cuzco. Los hilados de oro y plata eran encajes que se utilizaban en ropa de españoles y mestizos y también en la confección de ropa de iglesia y de vestir santos (Escobari, 1998:34).

Así empezaron a amasar su fortuna, con negocios en donde recibían bastantes réditos económicos. Tenían también haciendas en diferentes lugares como en Yungas, dueñas de grandes tierras y haciendas; lamentablemente no hay muchos expedientes al respecto de estos personajes.

Como se puede ver, la familia Salazar se había convertido en una familia muy poderosa económicamente, siendo dueños de obrajes, de fábricas de encajes y también dueños de tierras en diferentes lugares de la ciudad de La Paz y en las provincias.

...muy poderoso señor de Jhoseph de Ocaña, en nombre de la señora Salazar, ante nuestra alteza en la mejor forma que haya lugar en derecho y digo que mi parte posee una hacienda de Estancias en los distritos de los pueblos de Caquiabiri en la provincia de Pacajes en el de Guaycho en la de Omasuyos en donde algunos indios de los dichos pueblos suelen ocurrir a ofrecerse por pastores para ganarse el salario acostumbrado y correspondiente a su trabajo para poder pasar sus tributos y mantenerse lo cual suelen intentar prohibirle los caciques de los dichos pueblo, intentando sacarlos de las dichas estancias contra su voluntad y respecto de que los dichos indios deben tener libertad para buscar su vida...¹².

Esta familia tenía estancias que eran de su propiedad y al parecer también muchos animales, los cuales eran cuidados por los originarios de esas tierras. Con toda esta fortuna, buscaron obtener un título noble, donde pasaron de ser Salazar a ser conocidas como Marquesas del Aro. Posterior a ello, ya no se cuenta con información con referencia a la familia Salazar.

Los Marqueses del Aro

Los Marqueses del Aro, salen a la palestra de la sociedad de La Paz, por el año 1770, los cuales se pueden ver en diversos documentos coloniales. Al parecer esta familia no tenía noble cuna y el título que ostentaban había sido comprado, con el poder económico que gozaban, no escatimaron gastos en la compra de dicho título. No se

12 Archivo Histórico Municipal “José Rosendo Gutiérrez”. Documentos Coloniales 1720 – 1750. Caja N°35, Exp.9.

debe olvidar que en esos años en América se estaba dando las nuevas elites en la época colonial de nuestra ciudad, conformada por grandes comerciantes, hacendados y mineros, comprando títulos los cuales exhibirían más su poder económico, de esta forma ingresar a las elites sociales.¹³

José Manso de Velasco, quien en 1744 fue comisionado por el monarca para vender seis títulos de Castilla que fueron comprados por opulentos hacendados, comerciantes y mineros peruanos. Los compradores fueron el contador del Tribunal de Cuentas de Lima, Diego Quint de Riaño, quien pagó al menos 20 000 pesos por el título de Marqués de San Felipe el Real. Lo propio hicieron los hidalgos de origen montañés Juan Antonio Tagle y Bracho, Isidro Gutiérrez Cosío y Gaspar Quijano Velarde por la compra de los títulos de Conde de Casa Tagle de Trasierra, conde de San Isidro y Conde de Torre Velarde, respectivamente (Peralta, 2019: 31).

Esto nos muestra cómo, si se tenía dinero suficiente, se podría obtener un título nobiliario, tal como sucedió con las señoras Salazar¹⁴.

Ahora bien, a partir de 1760 el apellido de la familia Salazar no se vuelve a mencionar en los documentos de la época. Pero aparece una familia noble, con el título de Marqueses del Aro, por los años 1768 y 1770, quienes están en la alta sociedad de la ciudad de La Paz, teniendo bastantes propiedades y un importante poder social. Se puede encontrar en la documentación de la época que tienen bastante influencia en la sociedad paceña.

...y estando por hacer ausencia a la ciudad de Lima y otras partes he deliberado por ahora poner una tabla por señal de dicho altar del Santo clérigo con su letrero y leyendo que dice sepultura de los Marqueses del Haro y sus descendientes para efecto de conservar mi dicho y no por la gloria alguna pues ha de cubrir dicha tabla el tapete del altar. En tanto que pueda labrar dicha bóveda o sepultura; por tanto, haciendo el mejor pedimiento a ustedes pido suplico que le ponga dicha tabla con el letrero y escudo...¹⁵

Posteriormente no se sabe más de los Marqueses del Aro, los documentos de la época no los mencionan, no se cuenta con información suficiente sobre esta familia, ni del inmueble. La Señora Villaverde hace su aparición en esta historia por el año 1844, quien fue una pieza fundamental para la construcción del título de los “Marqueses de Villaverde”. “Hermosa casa fue la de las señoras Salazar, Marquesas de Aro, que perteneció después a la Señora Villaverde.” (Prudencio, 1990: 48).

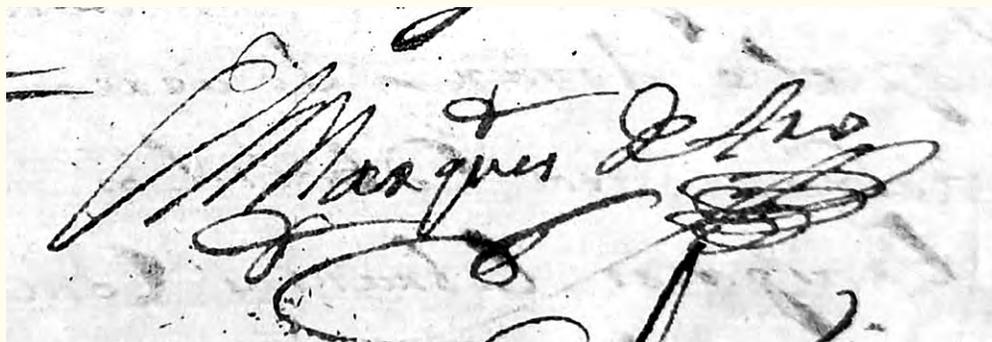


Figura 3. Rúbrica del Marques del Aro. Fuente: Archivo Histórico Municipal “José Rosendo Gutiérrez”

13 Archivo Histórico Municipal “José Rosendo Gutiérrez”. Documentos Coloniales 1760 – 1790. Caja N°23. Exp. 25

14 Dicha documentación se encuentra en el Archivo de La Paz (ALP), pero lamentablemente no se la puede consultar porque se encuentra en mal estado. Sin embargo su ubicación es la siguiente: Expedientes Coloniales/Caja 90/Exp. 45/Con el título siguiente: Partida en la que consta la entrega de parte del Marques del Aro de 610 pesos dicho pago está referido a su título como Marques. Año 1768.

15 Archivo Histórico Municipal “José Rosendo Gutiérrez”. Documentos Coloniales 1760 – 1790. Caja N°23. Exp. 26

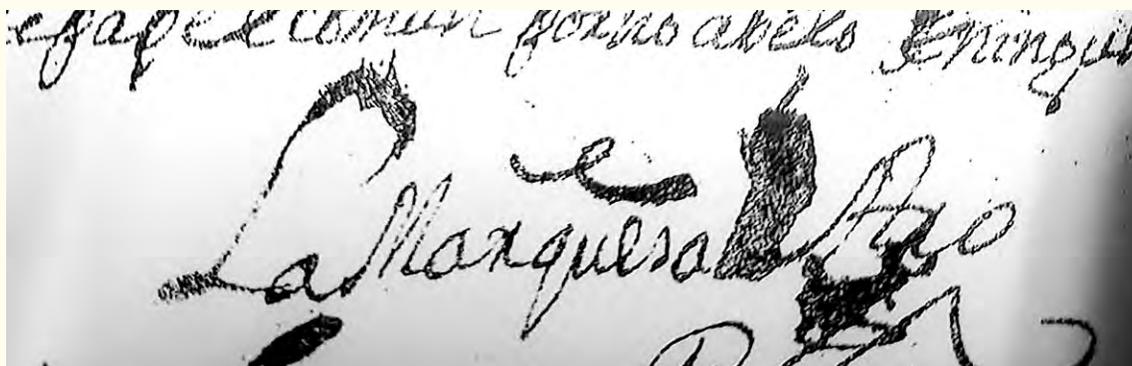


Figura 4. Rúbrica de la Marquesa del Aro. Fuente: Archivo de La Paz.

La Señora Teresa Villaverde

La Señora Teresa de Villaverde, venía de una larga descendencia de personajes de alcurnia por ese entonces, se la catalogaba como una persona de mucho prestigio y de una situación económica bastante privilegiada, María Teresa de Olivares y Ballivián, se casó en Madrid, con Federico María Martel y Bermuy de Córdoba, VII Conde de Villaverde la Alta¹⁶ y Maestrante de Ronda (Rivero: 2012: 37).



Figura 5. Calle Landaveri durante la Colonia, actual calle Indaburo. Fotografía de la autora.

Su tío era Don José Landaveri, de Villaverde, fue uno de los últimos dueños de Obrajes. Al salir expulsados los Jesuitas, los Obrajes, no fueron los mismos, en producción ni en rendimiento económico, tan pronto como las autoridades se hicieron cargo de ella, comenzó la desorganización para pasar a su declive. Había pasado más de

16 Título que fue creado por Fernando VI, Rey de España, el 18 de diciembre de 1757, la primera titular fue Mariana de Castilla y Camacho, Condesa de Villaverde la Alta.

20 años de la expulsión de los Jesuitas, de los Obrajes no quedaron ni la sombra de lo que un día fue, en completa decadencia y sin ningún tipo de aporte para la Corona, fue puesta en subasta pública, los terrenos en los cuales se había posesionado (Paredes: 1955: 62).

La propiedad fue adjudicada el 9 de noviembre de 1776 al monasterio del Carmen, por 7.300 pesos, posteriormente, las monjas transfirieron después la parte alta, a Don José Landaveri, de Villaverde, el 7 de abril de 1797. Ni las Monjas Carmelitas, poseedoras de la parte baja ni Don José Landaveri, intentaron volver dar vida al Obrajes, de la que no quedó sino el nombre, con el que actualmente se conoce dicho lugar, en la ciudad de La Paz (Paredes: 1955: 60).

Don José Landaveri de Villaverde tenía propiedades en lo que hoy es la calle Yanacocha, y al igual que su sobrina era muy creyente del “Señor de la Columna”¹⁷. Conmemorando a este Santo realizaba un encuentro o un acontecimiento muy importante preparando comida a todos los pobres de la ciudad y por este acto tan bondadoso de su parte era conocido en todos los rincones de la ciudad de La Paz. Como se puede ver en la plaqueta que se encuentra pegada en la que fue una de las casas de dicho personaje en la época de la colonia (ver Figura 5).



Figura 6. Capilla y plaza de Obrajes, 1810 aproximadamente. Fuente: Iglesia de Señor de Exaltación (s/f).

17 A una cuadra y más del templo de Santo Domingo (calle Yanacocha) vivía la empingorotada familia del señor Landaveri y Villaverde. En 1802, un caballero de aspecto pobre y bondadoso apareció en su casa y pedía le dieran de comer. El dueño de la casa compartió con él su almuerzo. A la misma hora, la Imagen del “Señor de la Columna”, había desaparecido de su altar. El señor Landaveri acudió al lugar del suceso y en su asombro para comprobar que aquella imagen no sólo estaba de nuevo en su lugar, sino era quien le había visitado aquella mañana a la hora de almuerzo (Vitela, 2018).

Para tener libre ingreso a Obrajes en esos tiempos se debía ser devoto del Señor de la Exaltación, a cuya imagen rendían culto brindando misas para posteriormente empezar la fiesta y la diversión. Además se debe destacar que este Santo es el patrón del barrio, que es celebrado cada 14 de septiembre.

...con el pretexto de ser devotos del Señor de la Exaltación, a cuya efigie rendirán culto con misas y novenas y después se entregaban al jolgorio. Este Señor es el Patrón del pueblo y su fiesta se celebra con mucha solemnidad el 14 de septiembre. El templo donde se le venera fue mandado edificar por doña Teresa Villaverde y las iniciales de su nombre se hallan grabadas en la puerta (Paredes, 1955: 55).

Es cierto que las iniciales de la señora Villaverde se encontraban en la Iglesia, pero con el pasar del tiempo la parroquia ha sufrido bastantes remodelaciones. Se puede apreciar la parroquia que mandó a edificar en los terrenos que le pertenecían y había donado para tal efecto (ver Figura 6).

La señora Villaverde era de un carácter altanero y orgulloso, desde pequeña estaba acostumbrada a cumplir todos sus caprichos.

...no carecía de talento e ilustración, pero era de un genio altanero y orgulloso. Acostumbrada desde la niñez a imponer su voluntad y a que se hagan sus menores caprichos, la contradicción o desobediencia a sus órdenes la inmutaba de cólera y la ponía fuera de sí. Suponía que todos estaban obligados a guardarle consideraciones y acatamiento, sin que ella tuviera ningún deber para ser referente con nadie o sacrificar una mínima parte de sus intereses en provecho público (Paredes, 1955: 57).

El camino que sería construido para la futura Villa Ingavi (actual Obrajes) pasaba por las propiedades de la señora Villaverde, ella la consideraba una invasión a su propiedad, y aunque el gobierno le ofrecía una indemnización considerable, no aceptó tal suma, la cual rechazó y propuso vengarse del origen de su desventura ocasionada por Ballivián¹⁸, su sobrino.

Se cuenta que junto a la puerta de la señora Villaverde se encontraba una piedra, la cual obstruía el tránsito, y el general Ballivián había dado la orden de quitarla del camino, pero la señora se negó a obedecer dicha orden echando a todo aquel que se atreviera a quitar la piedra. Ballivián se mantuvo firme y no dio paso atrás, mientras que la señora Villaverde había tomado esa decisión porque estaba en su derecho, pero la orden se cumplía: barrer con la piedra que obstruía el camino sin importar que la señora estuviera sentada en ella. Y así fue, se levantó la piedra, a pesar de la negativa de la señora Villaverde.

Con estos antecedentes, la señora Villaverde se convirtió en la peor enemiga de su sobrino Ballivián. Se contactó con el coronel Manuel Isidoro Belzu para que pudiera sacarlo del poder, para tal efecto le proporcionó una fuerte cantidad de dinero:

“...La señora Villaverde se convirtió en la peor enemiga de su sobrino Ballivián”

18 José Ballivián Seguro fungía como presidente de la República de Bolivia entre los años 1841 a 1847.

...por intermedio don Ildelfonso Huici, se puso al habla con el coronel Manuel Isidoro Belzu, militar audaz y prestigioso y lo comprometido revelarse contra Ballivián, y derribarlo del poder; para que llevara a debido efecto sus trabajos sediciosos, le proporciono una fuerte suma de dinero, vendiendo una de sus mejores haciendas (Paredes, 1955: 59).

Con la ayuda económica que le proporcionó la Señora Villaverde, Belzu aceptó la propuesta, empujado también por problemas personales que tenía con Ballivián¹⁹. Con estos recursos realizó un motín, el cual fracasó con el ataque al Palacio de Gobierno. No pasó mucho tiempo para que el gobierno de José Ballivián cayera; el pueblo y una facción del ejército de ese entonces se rebelaron contra su régimen y lo obligaron a renunciar el 23 de diciembre de 1847, para que posteriormente Ballivián saliera exiliado hacia el país vecino del Brasil.

Fue solo entonces que Teresa Villaverde quedó satisfecha, cuando vio caído al fundador de Villa Ingavi, precursor de sus desventuras y promotor del proyecto que la había despojado de su propiedad. Su venganza estaba consumada, mujer altiva y rencorosa había logrado derrocar a José Ballivián, uno de los personajes de Bolivia que supo fomentar el progreso y nuevas ideas para nuestro país.

Por el año 1844 ya no se tienen datos de la señora Villaverde porque su vida la supo llevar con mucha reserva y discreción, tampoco se la encuentra en papeles ni documentos. Pero un dato muy interesante que supo dar un vecino y funcionario de la Sub Alcaldía de Obrajes es la siguiente:

La Señora Villaverde era muy conocida por los vecinos en anteriores años, en la zona de Obrajes, pero con el pasar del tiempo, las nuevas generaciones se fueron olvidando de esta señora, porque era muy reservada, actualmente ya casi nada se sabe de ella, a excepción que tiene un terreno y ahí está construida una casa, ya muy antigua que perteneció a la nieta de la señora. Todos absolutamente toda su descendencia se fue al extranjero y como le digo solo queda esa casa propiedad de esta señora y que actualmente se encuentra en venta, esta se encuentra en la Avenida Pasoskanki, lado ENTEL (Elías Chávez, comunicación personal, 2022).

Hasta ahora, vimos que el inmueble pasó por cuatro dueños, pero dos en especial, el Marques del Aro y la señora Teresa Villaverde, quienes eran poderosos económicamente hablando, los dos ostentaban títulos de nobleza, el primero de “Marques” y la segunda de “Villaverde”. Con el pasar del tiempo los mismos vecinos y personas allegadas a estos personajes se encargaron de que ambos títulos se fusionaran y formaran lo que actualmente se conoce como el título “Marqueses de Villaverde”. Por ello este inmueble hasta hoy en día es conocido como el Palacio de los Marqueses de Villaverde. Título que nunca existió en la ciudad de La Paz, pero que fue construido por azares del destino y por sus conocidos.

Al rededor de 1845 para adelante poco se sabe de la infraestructura de lo que hoy es el MUSEF. Pero ya a partir de 1900, ya muy mayor la señora Villaverde, habría vendido la casa a una señora que venía de España y que buscaba establecer su vida en una de las casas privilegiadas de la ciudad de La Paz. Dicha compradora fue la Señora Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal.

Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal

La Señora Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal pasó a ser la dueña de la casa después de la Señora Teresa de Villaverde, alrededor del año 1900. Dama de alcurnia y con una buena

19 Un evento personal había marcado el curso de la carrera política de Manuel Isidoro Belzu. Cierta ocasión que regresaba a su casa en la ciudad de Oruro, pudo ver con sus propios ojos como el General José Ballivián, su amigo, cortejaba a su esposa, tal fue su indignación y su molestia que optó por dispararle, pero no logró hacerle daño alguno, menos acabar con su vida, lo que había marcado una tremenda enemistad entre Belzu y Ballivián.



Figura 7. Señora Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal. Fuente: Blanca Rosa Salinas Estenssoro de Giussani.

posición económica. Había contraído nupcias con el señor José Santos Machicado y luego con Sebastián Estenssoro Roja, con quienes tuvo tres hijos: Felipe Machicado, Fortunata Coello y Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro (Blanca Rosa Salinas Estenssoro Giussani, comunicación personal, 2022).

Posteriormente la Señora Angela de la Luna de la Victoria de Coello deja esta casa como herencia a su hija Fortuna Coello, quien fue una dama católica muy creyente de Dios, quien también vivió en la casa que había comprado su madre.

Fortunata Coello de Machicado

La familia de la señora Fortunata Coello era descendiente de españoles y creyentes de Dios, habían donado una gran cantidad de dinero para paliar en parte la construcción de la Catedral Metropolitana Nuestra Señora de La Paz. Razón por la cual, en agradecimiento por tan noble y desprendida generosidad, se puede ver a ella con su esposo José Santos en el vitral frontal de la nave mayor de la Catedral, quienes tenían bastante presencia en el círculo social de la ciudad. Ya después la señora Fortunata Coello dejó la casa a su hija Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro, quien también vivió en esta casa y tuvo a sus hijos, los cuales nacieron y crecieron en estos ambientes.



Figura 8. Fortunata Coello de Machicado. Fuente: Blanca Rosa Salinas Estenssoro de Giussani.



Figura 9. Vitral donde se encuentran Doña Fortunata y su esposo. Fuente: Blanca Rosa Salinas Estenssoro de Giussani.

Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro

La Señora Angela de las Nieves Machicado, al ser la hija menor de la señora Fortuna Coello de Machicado, había heredado esta casa y fue la última de la familia en ser dueña de esta infraestructura, aproximadamente en 1930. En estos ambientes nacieron sus 11 hijos: Carmela Estenssoro Machicado, Blanca Rosa Estenssoro, Angelica Estenssoro viuda de Salinas, Jorge Estenssoro Machicado, Graciela Estenssoro de Vásquez, Luis Estenssoro Machicado, Mercedes Estenssoro de Moravek, Ana Estenssoro de Villanueva, Miguel Estenssoro Machicado, Jaime Estenssoro Machicado y Fernando Estenssoro Machicado (Blanca Rosa Salinas Estenssoro Giussani, comunicación personal, 2022).

Los esposos Estenssoro Machicado gozaban de un gran prestigio social y poder económico. La tercera hija de este matrimonio, Angélica Estenssoro Machicado, fue una personalidad muy importante ya que fue elegida “Reina del Illimani”, siendo una de las primeras reinas de nuestro país, haciendo énfasis y dando inicios a los primeros concursos de belleza que se empezaron a realizar posteriormente (Blanca Rosa Salinas Estenssoro de Giussani, comunicación personal, 2022).

La Señora Blanca Salinas Estenssoro de Giussani es una de las hijas de la Señora Angela de las Nieves Machicado de Estenssoro, que nos cuenta que su familia vivió y permaneció en esta casa desde 1900 hasta 1930 o tal vez un poco más, no es muy precisa la fecha, pero se encuentra entre esos márgenes. Una anécdota que narra es que esta vivienda era colindante con el teatro y cine Princesa, donde los muchachos venían a ver a las bailarinas que se presentaban en dicho lugar, ya que esta casa tenía una ventana amplia en donde se podían ver estas presentaciones.

TEATRO PRINCESA. Hoy tres extraordinarias funciones. De la super producción de Metro - Goodwin – Mayer, presenta “YOLANDA LA PRINCESITA DE BORGONA” Reconstrucción íntegra y maravillosa de la famosa época de Borgoña y Perona ¡Toda una época de intrigas, fastuosidad, bailarinas y lujo!²⁰

20 El Diario. Sociales. Hemeroteca Universidad Mayor de San Andrés. Domingo 29 de enero de 1929. Pag 2. La Paz - Bolivia



Figura 10. Angela de las Nieves Machicado de Estensoro.
Fuente: Blanca Rosa Salinas Estensoro de Giussani.

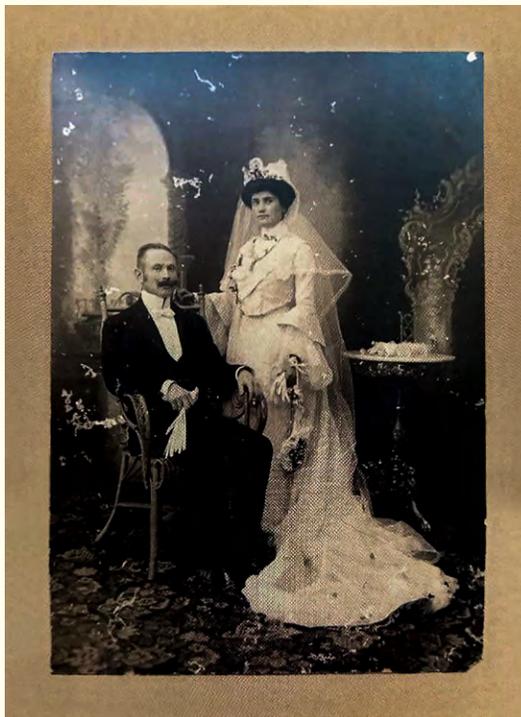


Figura 11. Boda de los esposos Estensoro Machicado.
Fuente: Blanca Rosa Salinas Estensoro de Giussani.



Figura 12. "Reina del Illimani" Angelica Estensoro Machicado.
Fuente: Blanca Rosa Salinas Estensoro de Giussani.



Figura 13. "Reina del Illimani" Angelica Estensoro Machicado.
Fuente: Blanca Rosa Salinas Estensoro de Giussani.



Figura 14. Angelica Estenssoro Machicado, en la casa Villaverde. Fuente: Blanca Rosa Salinas Estenssoro de Giussani.

Hipótesis y conclusión

Hermosa casa fue la de las señoras Salazar, Marquesas de Aro, que perteneció después a la Señora Villaverde, heredada de aquellas, razón por la cual se la conoce como casa de los Marqueses de Villaverde, aunque no existía este marquesado. La casa poseía cuatro regias portadas, de las que solo quedan dos, una sobre la calle Ingavi y otra muy interior, sobre la calle Yanacocha (Prudencio, 1990: 48).

Esta casa durante la Colonia fue un tambo, el cual habría servido para acoger a los mercaderes que traían sus productos a la ciudad de La Paz, esto debido a que este ambiente estaba cerca de los principales mercados y lugares de expendio de productos de la ciudad, y que posteriormente pasaría a ser una tienda en la cual se ofrecía posada a los nobles y extranjeros.

Las señoras Salazar, descendientes de Juan de la Riva uno de los dueños de los Obrajes, habían amasado fortunas con los diferentes negocios y tierras que tenían. Pero para tener una posición mucho más alta, junto con su cuñada, decidieron comprar un título que las lleve a formar parte de la alta sociedad.

Los Marqueses del Aro compraron dicho título en 1770, y la Señora Marquesa había quedado viuda acompañada por un familiar que también tenía el título de nobleza. Ambas se habrían ido a vivir a la casa

donde actualmente se encuentra el MUSEF. Eran estos ambientes y tiendas que eran utilizados para alojar a las personas de alcurnia que habían llegado a la ciudad de La Paz y no tenían donde quedarse.

Posterior a ellas, la Señora Villaverde se vuelve dueña de la casona, siendo una persona poderosa económica y socialmente. Se casó con un conde que tenía el título de Villaverde, que la convertiría en Condesa de Villaverde, y habría residido esta casa por un buen tiempo.

Debido a que anteriormente esta casa estaba ocupada por Marqueses, y que luego fue habitada por la señora Teresa Villaverde, ambos títulos se fusionaron en la memoria local, conociendo este espacio como la Casa de los “Marqueses de Villaverde”, que con el tiempo los vecinos del lugar y también los allegados la denominaron de esta forma hasta la actualidad.

Luego pasó a ser dueña la Señora Angela Ordoñez de Luna de la Victoria de Coello de Portugal, dama distinguida que dejó la casa a su hija Fortunata Coello, y ella la dejó a su hija Angela de la Nieves Machicado Estenssoro quien fue la última propietaria de la infraestructura. Ella tuvo muchos hijos, siendo Angélica una de las primeras reinas de belleza en la ciudad de La Paz.

Actualmente, tras el paso de varias mujeres, el Palacio de los Marqueses de Villaverde acoge al Museo Nacional de Etnografía y Folklore, repositorio de la ciudad de La Paz dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia. El MUSEF difunde la cultura, resguarda y rescata la memoria de los pueblos indígenas, inculcando y ayudando a conocer nuestros orígenes y nuestro gran legado gracias a los conocimientos de nuestros antepasados y abuelos. Es justamente esa memoria la que se pretende mostrar con este trabajo, resaltando la figura femenina de las dueñas de casa.

DUEÑAS DE LA CASA VILLAVERDE EN DIFERENTES AÑOS DE SU HISTORIA	AÑOS
DOÑA MELCHORA VALLEJOS Dueña de la infraestructura de “Tambo grande” (Actual MUSEF)	1734
SEÑORAS SALAZAR Doña Laura Salazar hermana de Juan Salazar y Doña Isabel Carrillo de Salazar, esposa de Juan Salazar	1746 – 1760
MARQUESES DEL ARO La señora Marquesa era viuda y vivía con la esposa de su hermano (cuñada)	1770
SEÑORA TERESA VILLAVERDE Condesa Consorte de Villaverde la Alta	1844
SEÑORA ANGELA ORDOÑEZ DE LUNA DE LA VICTORIA DE COELLO DE PORTUGAL Dama distinguida española	1900
SEÑORA ANGELA DE LAS NIEVES MACHICADO DE ESTENSSORO. Última propietaria del Palacio de los Marqueses de Villaverde.	1930

Cuadro 1. Dueñas del Palacio de Villaverde en diferentes años de su historia. Elaboración propia.

Bibliografía

BARRAGAN, Rossana

1990. *Espacio urbano y dinámica étnica La Paz en el siglo XIX*. Hisbol. La Paz, Bolivia.

ESCOBARI, Laura

1998. *Caciques, yanacunas y extravagantes: La sociedad Colonial en Charcas, s. XVI – XVIII*. Plural. La Paz, Bolivia.

GOBIERNO MUNICIPAL DE LA PAZ

2008. *La Paz Colonial, un paseo por la historia de la ciudad (1548 – 1781)*. La Paz, Bolivia.

IGLESIA SEÑOR DE LA EXALTACIÓN

s/f. *Historia de la Iglesia del “Señor de la Exaltación”* – Obrajes. La Paz, Bolivia.

LAYME Pairumani, Félix

2004. *Diccionario Bilingüe Aymara – Castellano*. Presencia. La Paz, Bolivia

MONEY, Mary

1983. *Los Obrajes, el traje y el comercio de ropa en la Audiencia de Charcas*. Talleres - Escuela de Artes Gráficas del Colegio Don Bosco. La Paz, Bolivia.

PAREDES, Rigoberto

1955. *La Paz y la Provincia Cercado*. La Paz, Bolivia

PERALTA, Víctor

2019. *Las élites peruanas y novohispanas (1700-1730)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, España.

PRUDENCIO, Roberto.

1990. *Ensayos Históricos*. Editorial Juventud. La Paz, Bolivia.

RIVERO, Rolando

2012. *Genealogías Bolivianas. Los Ballivián en Bolivia*. Academia Boliviana de Ciencias Genealógicas y Heráldicas. La Paz, Bolivia.

VITELA, Luis Felipe.

2018. *Leyendas y mitos de La Paz. El Señor de la Columna*. Educa. La Paz, Bolivia.

Entrevistas

Elías Chávez. 45 años. Funcionario de la Sub Alcaldía de la Zona de Obrajes. La entrevista fue realizada en instalaciones de la Sub Alcaldía de la Zona de Obrajes en la ciudad de La Paz, en fecha 9 de mayo de 2022.

Blanca Rosa Salinas Estenssoro Viuda de Giussani. La entrevista fue realizada en su domicilio Achumani calle 29 de la ciudad de La Paz. El 31 de octubre de 2022.

Archivos

Archivo de La Paz (ALP)

Archivo Histórico Municipal “José Rosendo Gutiérrez”

Archivo Central del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)

Hemerotecas

Universidad Mayor de San Andrés

El Diario - 1929

EL PALACIO DE LA MARQUESA: BIOGRAFÍA DE LA CASONA DEL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

GABRIELA BEHOTEGUY CHÁVEZ¹

Resumen

Este estudio construye la biografía de la casona conocida como el Palacio del Marqués de Villaverde, donde actualmente se encuentra el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, desde los discursos en torno a la arquitectura y las personas que la habitaron. Se trata de la historia del uso privado y público de la casona, comprendida entre los siglos XVIII y XX. A partir del concepto aymara de *kunturmamani* se interpreta la personalidad o energía vital de la casona que conserva un halo femenino.

Palabras clave: Historia oficial; *kunturmamani*; patriarcado; élites paceñas; condenada

Abstract

This study constructs the biography of the house known as the Palacio del Marqués de Villaverde, where the Museo Nacional de Etnografía y Folklore is currently located, from the discourses around the architecture and the people who lived there. It's about the history of the private and public use of the house, between the XVIII and XX centuries. From the aymara concept of *kunturmamani*, the personality or vital energy of the house that preserves a feminine halo is interpreted.

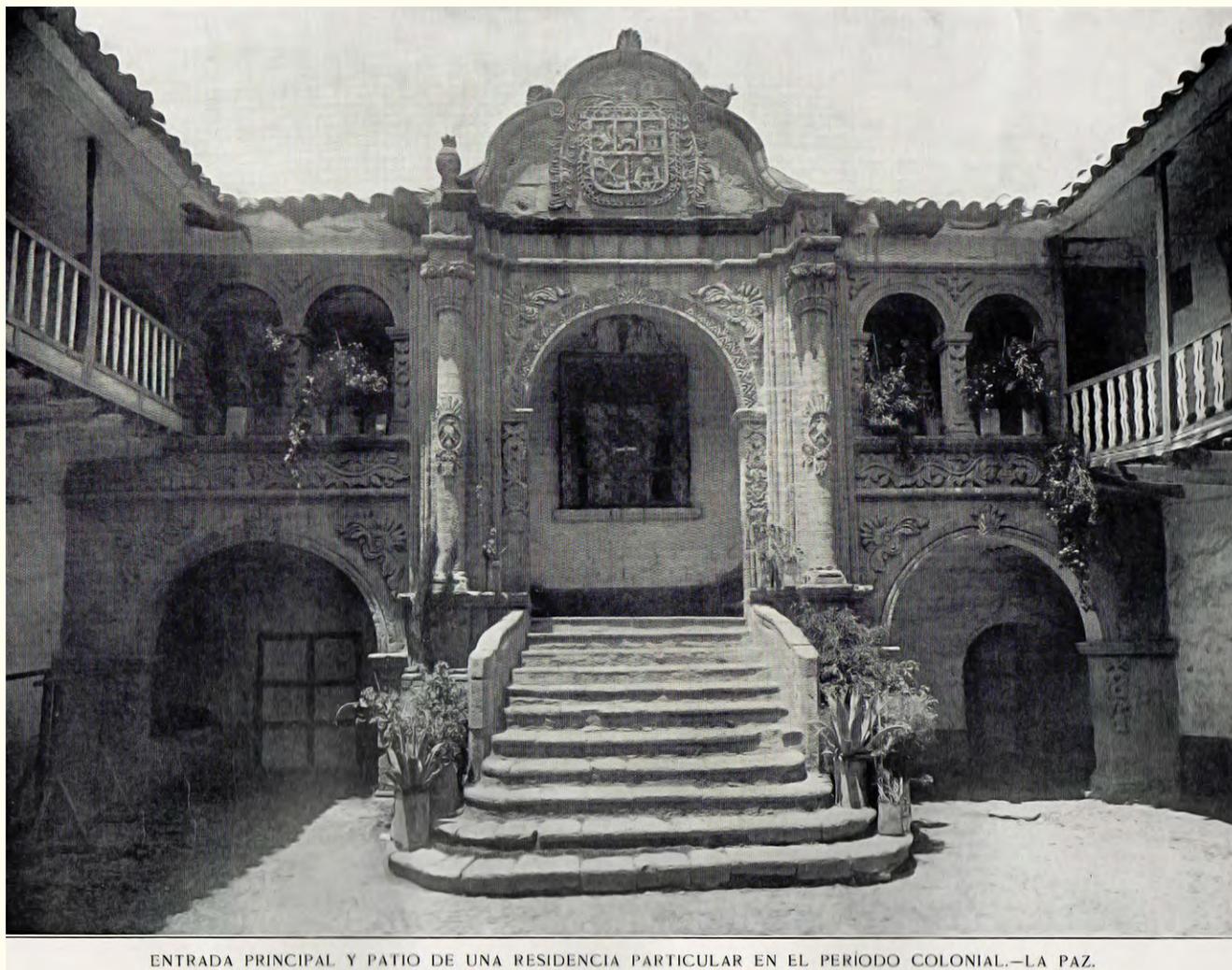
Keywords: Official history; *kunturmamani*; patriarchy; La Paz elites; condemned

Introducción



Aquí se cuenta la historia de la antigua casona donde se encuentra el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), conocida como el palacio de los Marqueses de Villaverde, ubicada a dos cuadras de la plaza Murillo, en la esquina de las calles Ingavi y Jenaro Sanjinés, en la urbe colonial que ahora es el casco viejo de la ciudad de La Paz. Se trata de una de las casonas más suntuosas y representativas que evoca el pasado de las élites coloniales desde la segunda mitad del siglo XVIII (Figura 1).

1 Antropóloga por la Universidad Mayor de San Andrés (Bolivia) y Candidata a Maestría en Historia y Memoria por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina). Actualmente trabaja como investigadora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia. Correo electrónico: gabrielabehoteguy@gmail.com



ENTRADA PRINCIPAL Y PATIO DE UNA RESIDENCIA PARTICULAR EN EL PERIODO COLONIAL.—LA PAZ.

Figura 1. Fotografía atribuida a Gismondi (Robinson, 1906).

La casona permite comprender el crecimiento comercial y urbano del siglo XVIII, desarrollado principalmente por el tributo indígena y la producción de coca paceña que abastecía los centros mineros de Potosí (Barragán, 1995: 125 y 131). Actualmente, existen pocas casas de esta época y estilo en la ciudad. Las más conocidas, además de ésta, son la casa de las familias Diez de Medina donde actualmente se encuentra el Museo Nacional de Arte, la Casa de Murillo y la Casa de Jaén que funcionan como Museos Municipales.

Esta casa es una construcción de cal y piedra, con paredes de adobe, techo de madera, tientos y tejas. Largos pasillos y ventanales tallados que han sufrido las modificaciones de cada propietaria que la heredó, imponiendo sus gustos y modas. De tal manera que la fachada donde se encuentra la puerta principal mantiene el estilo del siglo XIX, con algunas molduras neoclásicas. Mientras que la fachada lateral conserva el estilo colonial del siglo XVIII (Mantilla, 1977).

La puerta principal permite ingresar al primer patio donde se levanta un pórtico de piedra labrada que ostenta un escudo atribuido al marquesado Villaverde, y que, tras una simple observación, conduce a vacilaciones y dudas sobre la nobleza familiar, pues en vez de tener una corona en la parte superior, como símbolo de nobleza titulada, exhibe un yelmo con plumas mirando hacia la derecha. Además, “no existe registro histórico que haga referencia a la presencia del Marquesado de Villaverde en La Paz” (Fernández, 2018: 300).

Durante el siglo XVIII, a diferencia de las casas regulares que podían tener varias viviendas en su interior, en este tipo de casona solamente habitaba una familia (Querejazu, 2017: 18). Esta zona fue habitada por las élites paceñas hasta la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, con el crecimiento de la ciudad, las dinámicas fueron cambiando: las familias tradicionales se trasladaron y las viviendas se achicaron. Una de las vecinas más antiguas, María Leni de Soligno, durante una entrevista, escenificó este cambio de aspecto en unas cuantas frases: “Como se estilaba en esa época, los techos tenían que ser altos, entonces, la gente que fue viviendo acá fue bajando los techos y las lindas casonas elegantes, poco a poco, se han ido volviendo cuartuchos” (Leni de Soligno, comunicación personal, 2021).

Este trabajo es una biografía narrativa sobre la llamada casona de los Marqueses de Villaverde. Pues, aunque las biografías son historias de vida de personas, el conocimiento aymara me enseñó que las casas tienen *kunturmamani*, es decir un *ajayu* propio y sagrado con energía vital. Además, esta casa atravesó sucesos trascendentales que le otorgan una especie de personalidad propia.

Al respecto, Arnold, a partir del análisis de una casa en Qaqachaqa (Oruro), plantea el trasfondo nemotécnico y cosmológico del lugar, interpretando el espacio y el tiempo desde los sistemas orales de las memorias (Arnold, 1992: 48). Asimismo, a partir de los estudios de memorias planteados por Maurice Halbwachs, no nos equivocamos al decir que “calles, plazas, casas y hasta los objetos son como una sociedad muda e inmóvil que nos rodea, y aunque no hablen las comprendemos, porque tienen sentidos que desciframos con familiaridad” (Halbwachs, 2011: 188). Por eso, las imágenes espaciales desempeñan un papel en las memorias colectivas, revelando que la cultura también es un sinónimo de urbanización (Silva, 2006: 8).

*“...esta casa
atravesó sucesos
trascendentales
que le otorgan
una especie de
personalidad
propia.”*

Ingresar a la casona

Cuando uno ingresa desde la calle es evidente la transformación del espacio; se penetra a otro medio donde se percibe su alto contenido histórico (...).

El patio tiene la particularidad de apagar la ruidosa calle, este espacio reposa, cobija, es una vivienda (Corante, 1979: 7).

Esta es la historia de una casa construida en el siglo XVIII. No se sabe exactamente cuándo, pero Jauregui y Santos mencionan que fue en 1730² (citado en Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 1987: 49), dato que coincide con la construcción de la Casa Soligno (calle Ingavi esquina Yanacocha), ubicada a una cuadra, y que según su dueña María Leni de Soligno comenzó a ser erigida en 1730 y finalizó alrededor de 1750 (Leni de Soligno, comunicación personal, 2021). La arquitecta Teresa Gisbert, en base al análisis arquitectónico de la relación estilística con el claustro vecino de las Concepcionistas,

2 Las memorias del MUSEF, *25 años al servicio de la nación* (1987), describen que Juan H. Jauregui y Roberto Santos Cordero estudiaron el edificio donde se encuentra el museo. La fecha de construcción que proponen es 1730, lamentablemente, no citan la fuente del dato. Sin embargo, mediante comunicación personal con Juan Jauregui, mencionó haberlo identificado en el Fondo de Registro de Escrituras del Archivo de La Paz (Juan Jauregui, comunicación personal, 2021).

dedujo que fue edificada entre 1768 y 1775 (Mantilla, 1977), pero, posteriormente, la fechó entre 1776 y 1790 (De Mesa y Gisbert, 1992: 94).

Durante el siglo XVII y la primera mitad del XIX, la casona era conocida como “La Cassa dela S.a Marqueza de Aro” (ABNB CC T579: 6) y el barrio como Chaullacatu³ (ABNB CC T581 1795: 2). Se construyó siguiendo la delimitación de los cabildos coloniales del siglo XVI, en un solar o cuarta parte de la manzana (Mantilla, 1977).

Al ingresar a la casa se encontraba el patio principal, actualmente conocido como patio siglo XVIII, que conducía a las dependencias y al salón de honor. El segundo patio, actualmente conocido como patio siglo XX, estuvo destinado a las caballerizas, por eso no contaba con empedrado decorativo. El tercer patio, hoy desaparecido, se encontraba donde actualmente está el auditorio⁴ y estuvo destinado al servicio (Corante, 1979: 6)⁵.

El empedrado del patio principal aún conserva el ajedrezado con piedras blancas y negras, pero la decoración con técnica de taba⁶ de cordero se perdió durante la restauración de la década de 1970 (Corante, 1979: 5).

Construir la casona

El misterio de la casa es entender de dónde salió la idea del marquesado. Según Prudencio Romecín: “la casa perteneció a las señoras Salazar, Marquesas de Haro, que perteneció después a la señora Villaverde, heredera de aquellas, razón por la cual se la conoce como casa de los Marqueses de Villaverde, aunque no existía ese marquesado” (citado en Fernández, 2018: 300). Al respecto, el padrón de vecinos de la zona de 1793⁷ describe que María Salazar era arrendataria de “La casa dela S.a Marqueza de Aro” junto a seis personas más⁸ (ABNB CC T579). Por tanto, la descripción de Prudencio solamente parece esclarecer que la casa no perteneció al Marqués de Villaverde.

El padrón menciona que quienes habitaron “La Cassa dela S.a Marqueza de Aro” fueron Dn. Ygnacio Pinedo; Da. María del Carmen Vilvao; Da. Maria Urtado; Dn. Josef Embreque; Maria del Rosario y

3 El nombre de la calle es aymara, deviene de *chawlla* que significa pescado y *qatu* mercado. Al respecto, es interesante que la historiografía tradicional de la ciudad de La Paz solamente recuperó el nombre español de calle de la Paciencia esquina calle de las Concebidas, revelando la ideología colonialista mediante la que se construyó el imaginario urbano de la ciudad (Monje, 1945; Diaz, 1978; entre otros). Aunque, Sanjinés menciona que: “la que bajaba de la calle Catacora, por la actual Junín, se llamaba chawlla-cato” (1948: 24).

4 Durante la intervención que tuvo la casa en 1976 no se planteó su reconstrucción “y tampoco se ha planteado la ‘anastylosis’ porque no existen las partes originales para recomponerlas. Lo único que se planteó fue darle al sector, en lo posible, el carácter de patio volviéndolo un auditorium al aire libre para demostraciones artesanales” (Corante, 1979: 6).

5 Otra fuente asegura que el segundo patio era de servicio y el tercero eran las caballerizas (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 1987: 34). Sin embargo, aquí recupero la descripción de Corante (1979), pues coincide con los recuerdos que mantiene Margarita Behoteguy Elío, quien cuando era niña vivió en la casona del segundo patio y sostuvo que allí estuvieron las caballerizas (Margarita Behoteguy, comunicación personal, 2021).

6 Las tabas son huesos de las articulaciones caracterizadas por ser resistentes, y además de ser utilizadas de forma decorativa en los empedrados, suelen servir como dados en juegos de azar.

7 “Padrón delos Feligreses españoles Negros mulatos y mestisos que residen en esta Ciudad pertenecientes ala m.r de la Catedral y sus barrios correspondientes q.e comprende desde la misma esquina de la Catedral al Barrio de Sta. Barbara Año de 1793” (ABNB CC T579).

8 Antonio Andara casado con Lucia Pacheco; Jossef Sevallos y su hija Maria Sevallos; Pedro Erboro casado con Bartola Gonzales, y María Salazar es mencionada sola (ABNB CC T579: 6).

Bacilio Bustillos (ABNB CC T579). Y, la abuela materna de María del Carmen Bilbao la Vieja fue Rosa Díez de Ceballos Escalante, Marquesa de Haro.

Su hija, María Bartolina Fernández Pacheco Ceballos y Escalante, originaria de los valles de la Costa, se unió a la familia Bilbao la Vieja con tierras en Omasuyos y Larecaja. Su hija María del Carmen, que figura como dueña de casa en 1793, se casó con el hermano del corregidor Francisco Ygnacio Pinedo, propietario de haciendas de coca de Santa Gertrudis y Mururata, valuadas en torno a los 100.000 pesos (Barragán, 1995:145-146). Posiblemente, la construcción y manutención de la casona fue gracias a la coca yungueña, que permitió consolidar las fortunas de los hacendados más ricos del departamento de La Paz.

A inicios del siglo XIX, la nieta de María del Carmen Bilbao la Vieja enlazó con Manuel Díez de Medina y Villaverde (Carvajal, 2016: 93). Y, aunque la nieta de Bilbao la Vieja no ostentaba el título de marquesa, la casa comenzó a ser llamada “El Palacio de los Marqueses de Villaverde”. El parentesco deja claro el origen femenino del marquesado y revela cómo lo “español” fue un distintivo identitario de las élites. Sin embargo, no es casual que las memorias construyeran un imaginario masculino propio del patriarcado colonial.

Cuando la familia Díez de Medina emparentó con los Bilbao la Vieja se consolidó una de las principales roscas paceñas que ejerció poder, honor y riqueza durante el siglo XVIII. Casualmente, las familias Díez de Medina vivieron en los palacetes ubicados en la esquina de la Plaza de Mayor, donde actualmente se encuentra el Museo Nacional de Arte y, por alguna circunstancia desconocida, en 1803 María Carmen Bilbao la Vieja mediante una hipoteca llegó a tener poder sobre la casa del oidor Tadeo Díez de Medina (Carvajal, 2016: 96). De esta manera, las familias más ricas de la ciudad de La Paz estuvieron ligadas unas a otras por los lazos de parentesco (Barragán, 1995: 165) y ambas casonas comenzaron a emparentarse desde la Colonia⁹.

La casona de la Marquesa del Haro fue una de las pocas casas, sino es la única, que no tuvo tiendas en alquiler. Al respecto, Carvajal menciona que: “No hay evidencia de que la casona de los Villaverde o los Marqueses del Aro haya sido utilizada con tiendas en alquiler, posiblemente por la preservación del linaje o el menor pragmatismo de sus propietarios” (Carvajal, 2016: 94). Lo que si hubo en la casona hacia 1795 fueron cinco personas trabajando en condición de esclavitud (ABNB CC T581: 2), evidenciando los aires de nobleza de sus habitantes.

Habitar la casa

La casona donde se dice que habitó el Marqués de Villaverde, durante el siglo XVIII, perteneció a puras mujeres: la abuela Rosa, su hija María Bartolina y la nieta María del Carmen. Posteriormente, durante el siglo XIX, este lugar también mantuvo linaje femenino. Pues la primera referencia de la familia Villaverde¹⁰ habitando la casona es una mujer “que debía ser una viejecita pequeña y de malas pulgas” (Viscarra, 1965: 83). Sobre ella, Viscarra (1965) relata una anécdota durante la presidencia del general José Ballivián (1841-1847) cuando existía una enorme piedra plana, en la parte correspondiente a la casa de los Marqueses de Villaverde, que posiblemente tapaba un túnel o fue puesta para llenar el piso. Varias

9 Casualmente, en la actualidad ambas casonas son museos que funcionan bajo la tuitiva de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB), es decir que continúan siendo de la misma familia.

10 Además, hubo una familia de apellido Villaverde que era vecina de la zona, su casona se encontraba a una cuadra de la iglesia de Santo Domingo (Sotomayor, 1987: 88).

personas tuvieron el riesgo de caer o efectivamente cayeron sentadas a lo largo de la piedra. Por eso, las autoridades decidieron retirarla:

Pero, la señora Villaverde, muy dueña de sí misma y de todo lo que le pertenecía, apenas supo tamaña audacia, salió al encuentro de los trabajadores y sentándose sobre el famoso pedrón aseguró que nadie, mientras ella viviera se atrevería a arrancarlo. Y cuantas veces volvieron los peones con el mismo propósito, se encontraron con la señora Villaverde sentada en su piedra como en trono (Viscarra, 1965: 82).

Los trabajadores tuvieron que levantar a la señora “como se levanta una imagen para llevarla en procesión”, pero ante su reacción debieron dejar la piedra intacta en su sitio¹¹. Entonces, la señora Villaverde molesta por haber sido levantada juró vengarse, llegando a financiar los movimientos subversivos del general Belzu contra el presidente Ballivián (Viscarra, 1965: 83).

La construcción del marquesado de la familia Villaverde hizo parte de la historiografía paceña, impregnando a la casona con aires de nobleza y poder: “Otras familias nobles se establecieron en La Paz, como los Marqueses de Villaverde, cuya residencia se hallaba en la esquina de la calle de la Paciencia” (Sanjinés, 1948: 34). Asimismo, Aliaga (1973), en su novela ambientada a 1870, recrea el diálogo entre dos jóvenes estudiantes del seminario ubicado en diagonal frente a la casona, donde actualmente se encuentra la Federación de Maestros de La Paz. Los jóvenes estaban caminando mientras “por las ventanas de la antigua residencia de los Marqueses de Villaverde” se escuchó el son de un vals de moda. Entonces, Cosme, uno de los jóvenes exclamó: - “¡Oh! que gente que sabe disfrutar la vida” e Indaburu contestó - “Dirás derrochar el tiempo y el dinero”.

Esta escena describe la casona llena de parejas lujosamente ataviadas, en una de las muchas fiestas semanales (Figura 2). Finalmente, a partir de esto, los jóvenes reflexionan sobre las diferencias sociales: “fruto de herencias, ganancias de tapete verde o dispendiosos favores y prebendas de los tiranos de barro” (Aliaga, 1973: 145).

La mujer de la casa

Lucila Bejarano es reconocida como la vecina más antigua de la zona. Recuerda que, cuando ella y su hermana eran jóvenes, un día a las doce de la noche, escucharon unos gritos de lamento que venían de la casona del Márquez de Villa Verde:

Y salimos nosotras con palo, porqué vacías eran las calles, vacías. Cuando escuchamos un grito y vimos nomás a un parroquiano que estaba apresurado (...). Y nosotros, ahí, escuchamos, ¡ay!, ¡ay!, ¡ayúdenme!, ¡ayúdenme! Pero, era una voz, pues, así media lejana (...) era una voz lastimera ¡ayúdenme! ¡ayúdenme! Gritaba así. Dice que es una condenada (Lucila Bejarano, comunicación personal, 2021).

Los gritos fueron escuchados en todo lado, convirtiéndose en la habladuría del barrio. Así fue como, días después, escucharon “la leyenda del Márquez de Villaverde” que trata sobre este hombre que vivía en la casona junto a toda su familia. Su joven hija estaba enamorada de un “criollo” que intentó llevársela, entonces él lo persiguió hasta la casona donde actualmente está el observatorio del colegio San Calixto,

11 Alfredo Sanjinés relata una anécdota similar en la avenida Arce, antiguamente llamada Rosasani, relatando que Teresa Villaverde, “una de las más encoquetadas y orgullosas damas de la sociedad paceña, tanto por sus títulos nobiliarios y su cuantiosa fortuna”, se opuso al general José Ballivián que buscaba unir La Paz con el Obraje por San Jorge, ya que éstas eran sus tierras (Sanjinés, 1948: 43).



Figura 2. Puerta de Ingreso al MUSEF (2021), donde se observan personajes del siglo XIX. Fotografía de la autora.

y lo mató. Desde entonces, Bejarano sostiene “que cada cien años se escucha el lamento de una mujer” (Lucila Bejarano, comunicación personal, 2021).

En las memorias del vecindario, la condenada que habita la casona es una mujer joven y de élite que enloquece tras un desamor. Pues, su padre el marqués, asesinó a su amado por ser criollo. En esta narración, la marca histórica de la casa evoca el título de nobleza nuevamente tergiversada, pues el título del marquesado se presenta como masculino.

Armando Silva plantea que la construcción de fantasmas en la sociedad proyecta miedos y temores que hacen aparecer figuras desgarradas y perturbadoras: “En otras palabras, el miedo real se alimenta, sobre todo, del miedo imaginario” (Silva, 2006: 204). Pero ¿cuál es el miedo que alimenta este relato?, ¿a qué se debe tal construcción?, y ¿por qué la mujer es una imagen fantasmagórica o, dicho en palabras de Lucila Bejarano, una condenada?

El relato escenifica la casa y el barrio para construir memorias sobre el pasado lejano: “cada cien años se escucha el lamento de una mujer”. Aparentemente, se trata de recuerdos que construyen el pasado colonial, cuando las mujeres debieron encargarse de la reproducción biológica y cultural de la sociedad,

casi siempre bajo la mediación de un representante varón (López, 2012: 98). Y, esta dependencia femenina característica de la época parece ser el motivo para masculinizar la figura de la marquesa y presentarla como una condenada fantasmagórica que aparece sollozando y atemorizando a todo el vecindario.

A su vez, conduce a interpretaciones sobre el discurso público impuesto por el patriarcado, es decir, las cargas políticas masculinas sobre las mujeres o “el interés de los poderosos en adaptar a sus intereses las descripciones y las apariencias” (Scott, 2000: 80). Se trata entonces de un autorretrato maquillado de la sociedad, que oculta la heredad femenina del título nobiliario para construir la imagen de una mujer estigmatizada.

La imagen del hombre asesinado por no ser noble, al contrario, manifiesta y refuerza el orden jerárquico establecido. Pues el verdadero miedo que alimenta el relato, está relacionado al poder que ejerció la Marquesa en la ciudad colonial paceña. Esta mujer además de ser noble tenía una gran fortuna y eso, seguramente, intimidó a los hombres. Por eso, el miedo que infundía retornó reprimido, disimulado y distorsionado (La Capra, 2008: 183) en el espejismo de una mujer condenada que enloquece por un hombre.

La mujer reconocida como la moradora de la vieja casona somatiza entonces los rece- los y comportamientos del patriarcado. Se trata de producciones imaginarias que marcan la vida ciudadana por los hechos, por la cultura, por la historia (Silva, 2006: 115).

La división de la casa

La escritura de propiedad más antigua de la casona fue registrada el 11 de agosto de 1891 por Fortunata Coello de Machicado (Mantilla, 1977). Aunque Viscarra describe que “fue propiedad de la familia Machicado y luego pasó a poder del Ministerio de Educación” (Viscarra, 1965: 52). El señor Machicado fue el esposo de Fortunata Coello, revelando como la historiografía paceña, quizá no de manera consciente, dominó y subordinó la presencia femenina en el ámbito público (Scott, 2000: 140).

Al pasar a ser “de Machicado” Fortunata Coello fue sometida a la infantilización legal y pérdida de poder social. Pero, de no hacerlo y quedar soltera, Fortunata corría el riesgo de ser ridiculizada o atacada sexualmente (Federici, 2019: 201-202). Entonces, las escrituras de propiedad de la casona revelan el control masculino del matrimonio entre Fortunata Coello y el señor Machicado.

Al parecer la casona no pasó inmediatamente al Ministerio de Educación como escribe Viscarra (1965: 52). Según Mantilla (Mantilla, 1977), hacia 1920 se produjo la partición entre las hijas herederas de Angela Ordoñez viuda de Coello¹². Elena Machicado de Cornejo, “con la respectiva autorización de su esposo el señor Guillermo Cornejo”, tuvo la parte norte de la casa, donde se encuentra el patio principal. Mientras que Angela Machicado de Estenssoro heredó la parte sur, es decir, el salón de honor y el segundo patio (Figura 3).

*“...oculta la heredad
femenina del título
nobiliario para
construir la imagen
de una mujer
estigmatizada.”*

12 No queda claro cuál fue la sucesión de Fortunata Coello de Machicado al señor Coello, casado con Ángela Ordoñez. Pero, resulta sorprendente cómo la casa mantiene la línea femenina.



Figura 3. Segundo patio donde se encontraban las caballerizas, 2021. Fotografía de la autora.

La división de la casa evoca las transformaciones de las élites paceñas a partir de la tenencia de propiedades. Antaño la casa era habitada por una sola familia, no varias. Pero, a inicios del siglo XX, por motivos de herencia se dividió en dos, enunciando la crisis económica atravesada por las élites del centro de la ciudad.

El camino a la ciudad ya no está inevitablemente marcado por el mestizaje señorial, regido desde arriba por la violencia monocultural, sino que aparecen alternativas, modos diferentes de habitar la ciudad y recrear, primero en el ámbito familiar privado y luego irrumpiendo los espacios públicos (Soruco, 2011: 19).

Sin embargo, las rancias familias del casco viejo intentaron detener “el camino de la ciudad”, para así conservar su “aristocracia”¹³. Durante la primera mitad del siglo XX, varias de las casas del vecindario fueron vendidas a familias extranjeras o transformadas en instituciones públicas. A diferencia de otros lugares de la ciudad, donde lo cholo empezó a apropiarse del espacio a partir de su exitosa inserción al mercado (Soruco, 2011: 29), este sector de la sociedad fue excluido del casco viejo de La Paz¹⁴.

13 El trabajo planteado por Ximena Soruco describe cómo estos cambios ocasionaron la obsesión criolla por la agencia económica de la chola (Soruco, 2011: 19).

14 En 1826 la casona que se encuentra en diagonal al MUSEF fue confiscada a la Iglesia por el Estado (Díaz, 1978: 435), después se convirtió en seminario (López, 1949: 21). En 1906 el antiguo convento de Santo Domingo funcionó como escuela primaria de niñas convirtiéndose en 1912 en Liceo Venezuela. La casa de la esquina (calle Yanacocha) se convirtió en el Banco del Estado (Banco Central de Bolivia, 2001: 7), y la casa del frente fue comprada por el comerciante italiano Domingo Soligno, pionero de la industria textil boliviana (Leni de Soligno, comunicación personal, 2021). Algo similar ocurrió durante la década de 1930, cuando el comerciante turco Jorge Kuljis compró el terreno donde se encontraba el convento de las Concebidas para construir un pasaje comercial que nunca llegó a concluirse.

A los ojos de la vecindad, las familias extranjeras eran “buenas” a diferencia del cholaje que “no sabe vivir como la gente decente” (Lucila Bejarano, comunicación personal, 2021). Al menos esta es la versión de las familias conservadoras del barrio, pero seguramente es posible que hayan existido otras experiencias donde las casonas si fueron compradas por familias cholas.

Posteriormente, Angela Machicado y Sebastián Estenssoro compraron la parte de la casa que había sido heredada a Elena Machicado, viuda de Cornejo (Mantilla, 1977). Entonces, la casa pasó a pertenecer a una sola familia, aunque los muros divisorios siguieron funcionando, pues los Estenssoro habitaron solamente la parte de atrás y arrendaron la parte delantera.

La división de la casona expresa cómo, gracias a las dinámicas devenidas del proceso de acumulación económica de los sectores mestizos y cholos, amenazaron el monopolio económico criollo entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (Soruco, 2011: 20). En ese tiempo la casona comenzó a funcionar como comercio, pues Sebastián Estenssoro instaló la Farmacia Popular (Figura 4).



Figura 4. Publicidad de Farmacia Popular; calle Ingavi N ° 55- 57 (Viscarra, 1913).

Monumentalización de la casona

Posiblemente, la primera fotografía publicada de la casona es de 1906¹⁵ (ver Figura 1), cuando la escritora norteamericana María Robinson Wright escribió “Bolivia. El camino central de Sur América, una tierra de ricos recursos y variado interés”, describiendo: “entrada principal y patio de una residencia particular en el período colonial-La Paz”. La casa observada desde el discurso paisajístico europeo fue presen-

15 Esta referencia fue identificada en el “Proyecto Conservación Portada Interior Palacio de Villaverde (1990)”, de autor desconocido.

tada desde su pasado colonial, aunque cuando se publicó este libro todavía era una residencia particular. Desde entonces la imagen fotografiada es la oficial, pues todas las publicaciones posteriores la rescatan, constituyéndose en la imagen ícono de la casona y del museo (Figura 5)¹⁶.

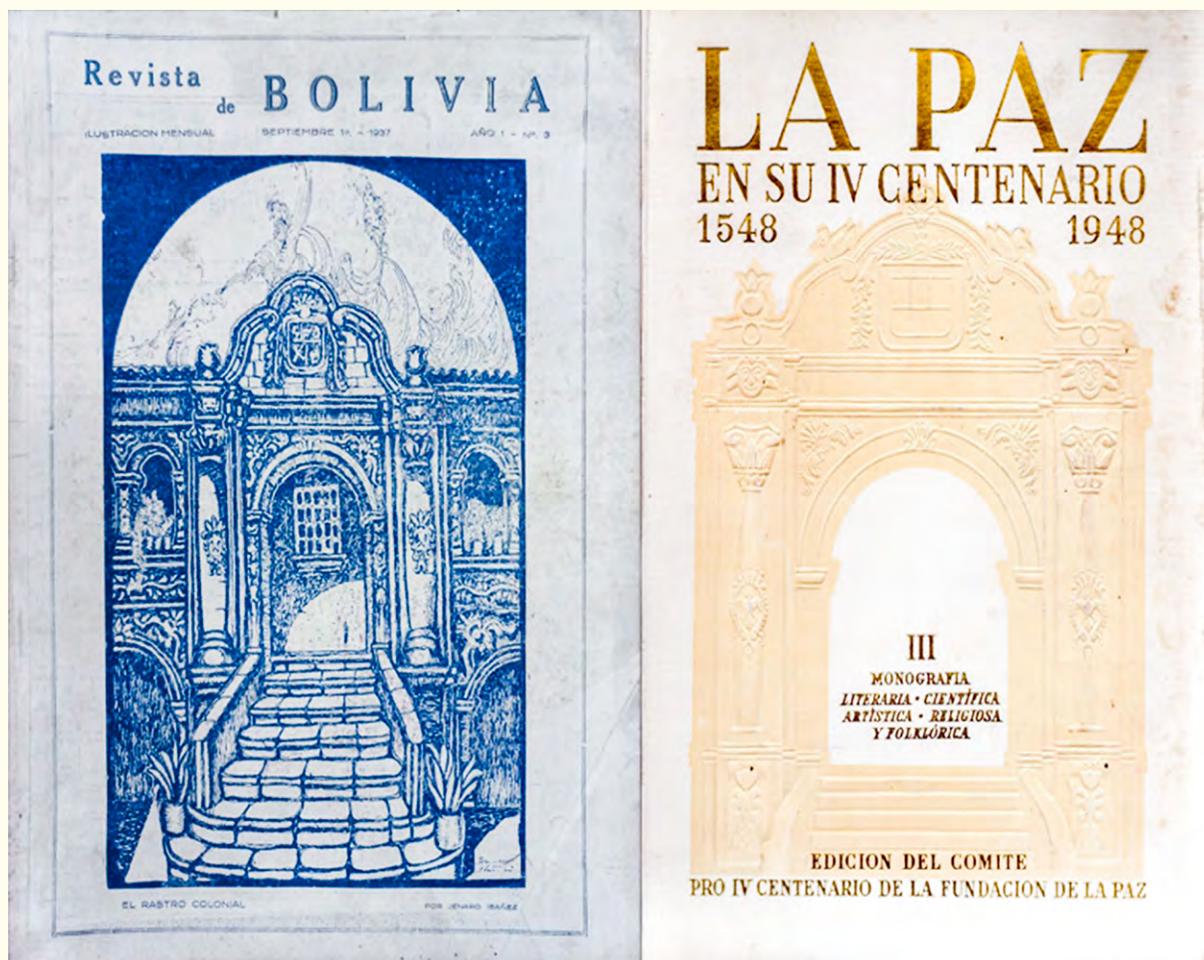


Figura 5. Tapa de la Revista de Bolivia N°3 de 1937, titulada Rastro Colonial¹⁷, y tapa del IV Centenario de la fundación de La Paz de 1948.

En 1930, cuando la casona era la residencia particular de la familia de Angela Machicado, los Estenssoro, fue declarada Monumento Nacional (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 1987: 12). El discurso de la monumentalización se basó en la protección del Estado y, al igual que lo hizo Robinson, la casona se interpretó desde su pasado colonial, lo que implicó conservar la estructura arquitectónica sin intervenciones modernas.

En 1944 se celebró otra escritura de permuta “donde la propiedad de la familia Estenssoro pasó a poder de Humberto Peinado” (Mantilla, 1977). Se trataba solamente de la parte sur o delantera de la casa que, por pocos años, perteneció fidedignamente a un hombre. Aunque cuatro años después pasó a ser propiedad de la institución patriarcal más importante: el Estado boliviano.

¹⁶ La portada de la casona fue publicada en: Revista Bolivia N°3, (1936); Cuarto Centenario de La Paz (1948); Guzmán (1948); Wethey (1961); De Mesa y Gisbert (1992); Del Valle Siles (1994); Museo Nacional de Etnografía y Folklore (1987), etc.

¹⁷ Agradezco a Luciana Molina por haber identificado y compartido esta imagen.

En la ciudad de La Paz, a horas nueve y cincuenta del día veinticuatro de Abril de mil novecientos cuarenta y ocho años: Fue presente en esta oficina el doctor Víctor Cabrera, Ministro de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas, requiriendo inscripción del derecho de propiedad que tiene el Estado sobre la casa número cuatrocientos ochenta y siete de la calle Ingavi de esta ciudad (Mantilla, 1977).

La expropiación estatal de la parte delantera de la casona fue posible gracias a la declaratoria de Monumento Nacional de 1930, el documento explicitaba “que es deber del Estado adquirir este edificio para su buena conservación, evitando traslaciones de dominio particular que pueden hacer desaparecer su valor de tradición y Arquitectura”. La suma que pagó el Estado fue de tres millones trescientos mil bolivianos¹⁸ (Mantilla, 1977).

La monumentalización y expropiación de la casa devinieron en una suerte de políticas estatales que reconfiguraron las formas de habitar la casona. En palabras de Shepherd (2016: 16-23), se trató de una conquista no solo del espacio o del territorio, sino también del tiempo. La casona comenzó a ser significada solamente desde el pasado colonial, comprendiéndose como un espacio inmovilizado, aislado del espacio y el tiempo de 1948.

El proyecto de monumentalización jamás cuestionó las construcciones históricas en torno al “Palacio de los Marqueses de Villaverde”, reforzando la etiqueta masculina de la casona, pero también excluyendo a las élites que la habitaron (Fernández, Pinedo, Coello, Machicado, Estenssoro), concentrándose en el pasado colonial. A partir de esta etapa, también se estableció un nuevo orden de las cosas donde impera la lógica de conservación.

Mediante la monumentalización, la casona comenzó una dinámica de tras-valoración y recontextualización desde protocolos y prácticas que son nuevas y diferentes (Shepherd, 2016: 16). Por ejemplo, en “La Paz en su IV Centenario (T.III)” se describe que la casona es la unión de dos herencias, “la secular plateresca y la milenaria aborígen”, “síntesis del barroquismo colonial altooperuano” (Del Carpio, 1948: 225). Este nuevo discurso trató de convencer a la sociedad que los indígenas ya no eran “bárbaros o indios” (Martínez, 2013: 136), sino que eran excelentes artistas talladores (Figura 6). A partir de esta misma lógica, Wetthey califica la arquitectura de la casona como mestiza (1961: 79).

La presencia indígena en la construcción de la casona fue parte de un discurso novedoso dentro de las tradicionales construcciones históricas del centro paceño que hasta entonces reivindicaba los preceptos de la arquitectura colonial, contraponiendo la “ciudad española” al “pueblo de indios”. Parafraseando a Pierre Nora, podría decirse que cuando la casona pasó a pertenecer al Estado atravesó la más fuerte de las determinaciones políticas (más que la lengua, la cultura, la sociedad) como el lugar polémico y obligado para la construcción nacional (Nora, 1997: 11). Aunque, una cosa fue el discurso público del Monumento Nacional y otra el uso que le dio el Estado.

Desde 1948, el Ministerio de Educación, Bellas Artes y Asuntos Indígenas comenzó a hacerse cargo de la casona convirtiéndola en “un verdadero conventillo burocrático-administrativo (...) en el cual era humanamente imposible lograr un eficiente servicio público que favorezca al docente o al alumno” (Terrazas, citado en Corante, 1979: 8). En este proceso de institucionalización surgió la primera sala de exposición habilitada en la planta baja: la Pinacoteca Nacional “Melchor Pérez de Holguín”, inaugurada en 1956, bajo la gestión del ministro de educación, Fernando Diez de Medina, y la dirección

18 Pues, el artículo 135 de la Constitución Política de 1947 decretó que el patrimonio familiar era inembargable e inajenable.



Figura 6. Presencia indígena en la portada de la casona. Foto de autor desconocido, 1927 (Eyzaguirre, 2012: VIII).

del pintor Antonio Mariaca. El objetivo de este salón fue la difusión y el conocimiento de la pintura boliviana (Carvajal, 2016: 100).

El segundo patio de la casona

Hasta 1953 la parte trasera de la casona perteneció a Angela Machicado y su esposo, pero como ella sufría presión alta decidieron trasladarse a un lugar más bajo. Resulta que uno de los vecinos, Tomás Guillermo Elío, tenía grandes extensiones de tierra en la zona de Obrajes, así que convinieron en realizar una permuta. De esa manera, la casona pasó a pertenecer a la familia Elío, y los Estenssoro se fueron a vivir a Obrajes (Margarita Behoteguy, comunicación personal, 2021).

Casualmente, Elío decidió ceder la casona a sus dos hijas, Victoria Elío de Behoteguy y Ana Rosa Elío viuda de Brito. Nuevamente las mujeres se introdujeron para ser “dueñas de casa”. Eran tiempos distintos, además una de las hermanas era viuda y la otra separada. Ellas alquilaron varios de los espacios sin tocar la estructura mayor, construyendo oficinas y locales donde antiguamente estaban las caballerizas. Allí funcionó el bufete del abogado Adams Elío, el taller de tornería de Alberto Elío, una peluquería, un taller de carpintería, una tienda de alfombras y otra de telas que daba a la calle. Además, se alquilaban departamentos a las familias Murillo y La Placa (Figura 7).



Figura 7. Fachada de la casona con el balcón y entrada al segundo patio. Fuente: ABNB CP-MG- DA- 0034-0044.

Cuando era niña, Margarita Behoteguy Elío vivió en la parte trasera de la casona. Recuerda que como la casa perteneció al importante “Marqués de Villaverde”, junto a sus hermanos Jorge y René, excavaron cuantos hoyos pudieron en busca del tesoro que supuestamente estaba enterrado en alguna de las gruesas paredes de la casona.

Una década después, en noviembre de 1961, durante el gobierno de Víctor Paz Estenssoro se declaró que:

Siendo la casa situada en la calle Jenaro Sanjinés N° 566 continuación de la Casa de los Marqueses de Villa Verde, actual Sede de la Casa de la Cultura del Ministerio de Educación.

Los propietarios y actuales ocupantes del inmueble no podrán construir, reconstruir o introducir modificación alguna en el Monumento Nacional sin previa autorización del Ministerio de Educación (...) (D.S. N° 06429¹⁹).

Behoteguy recordó que su madre Victoria Elío debía pagar albañiles para que tapen las goteras por la noche, de manera clandestina. Pues, por un lado, la alcaldía amenazaba con terribles multas a quién interviniese en la casona y, por el otro, los inquilinos amenazaban con trasladarse porque era imposible habitar el espacio en tiempo de lluvias. “Resultaba complicado vivir en lugares que eran declarados Monumento Nacional” (Margarita Behoteguy, comunicación personal, 2021).

A diferencia de las otras familias propietarias, las hermanas Elío vivieron en la casona cuando el casco viejo de la ciudad era habitado por el cholaje paceño, de hecho, vivían gracias al alquiler de locales que habían instalado donde anteriormente se encontraban las caballerizas. Estas mujeres transformaron la parte trasera de la casona en una especie de conventillo de uso público y comercial que, sin duda, entraba en tensión con las leyes de monumentalización.

Por eso, en 1974, a un año del Sesquicentenario de la Independencia de la República, mediante Decreto Supremo N° 12627, se estatuyó que el Monumento Nacional “Casa de los Marqueses de Villa-

19 Agradezco al investigador Milton Eyzaguirre por compartir este documento.

verde” debía ser refaccionado en su totalidad. Para ello, la Prefectura del Departamento de La Paz inició el proceso de expropiación a partir de la tasación del inmueble (D.S N° 12627²⁰). Pero, la familia Elío enfrentó al Estado mediante un juicio llevado por el abogado Pérez Salmón, por eso, durante la celebración de 1975, la parte trasera de la casa aún no pertenecía al Estado. La expropiación sucedió recién en 1976 (Margarita Behoteguy, comunicación personal, 2021).

Aunque la expropiación en favor del Estado se consumó un año después, este suceso fue parte de la polémica celebración del Sesquicentenario de la República²¹ que, nuevamente, reforzó la imagen colonial y masculina de la casona.

Musealización de la casona

El 23 de agosto de 1962, durante el gobierno del Doctor Víctor Paz Estenssoro, se fundó el Museo de Arte Popular y Artesanía como un proyecto del gobierno revolucionario que propuso integrar lo popular y lo mestizo a la vida nacional (Molina, 2012: 7). Julia Elena Fortún venía gestando el proyecto desde 1957, cuando escribió “Necesidad de organizar un museo de Arte popular” para cuestionar las etiquetas de artesanía y arte menor. El museo debía instalarse en la casa de los Marqueses de Villaverde, entonces propiedad del Ministerio de Educación (Eyzaguirre, 2012: XX).

Fortún también manejó el discurso del Marqués de Villaverde revelando, una vez más, como la presencia femenina de la casona fue silenciada y permaneció ausente de la percepción urbana y construcción imaginaria del espacio a nivel público y estatal. Contrariamente, la presencia masculina fue parte del discurso oficial, justamente por tratarse de un espacio de poder que pasó a pertenecer al Estado boliviano. Sucede que, “elaborar los imaginarios no es una cuestión caprichosa. Obedece a reglas y formaciones discursivas y sociales muy profundas, de honda manifestación cultural” (Silva, 2006: 99). Fue desde el discurso oficial y patriarcal que la casona se bautizó como “Palacio del Marqués de Villaverde”. Pero ¿Cuál fue el discurso que acompañó a la fundación del museo?

La aproximación del entonces presidente Víctor Paz Estenssoro hacia la población indígena fue parte de la propaganda política del partido revolucionario (MNR). Se convocó a la ciudadanía indígena a participar simbólicamente en espacios de poder, pero utilizando viejas tácticas de hegemonía cultural. En palabras de Silvia Rivera: “La noción de miseria trastoca a sujetos en objetos, resignadas y pasivas víctimas de un omnipotente poder externo, condenados por el destino a carecer de iniciativa histórica y política (*agency*) propias” (Rivera, 2005: 154). El Museo de Arte Popular, en cierta medida, siguió esta

*“...la presencia
femenina de la
casona fue
silenciada
y permaneció
ausente”*

20 Agradezco al investigador Milton Eyzaguirre por compartir este documento.

21 La celebración del Sesquicentenario no fue una celebración común, es decir realizada en fecha redonda como el centenario. Su organización revela varios aspectos del gobierno *de facto* del general Hugo Banzer Suárez (1971-1978). Uno de ellos es la fluctuante economía germinada del corporativismo que intervino en las relaciones productivas del Estado. En palabras del historiador Pablo Quisbert, el objetivo de este festejo fue justificar la dictadura, maquillando al país desde la imagen de la modernidad (comunicación personal, 2021).

doble moral impuesta desde el Estado. “La cultura del pueblo” se expuso desde el precepto del disfrute de la belleza más que la realidad social, económica y política de la ciudadanía indígena.

El nacionalismo étnico asimiló lo indígena desde la visión ornamental, sin romper con las estructuras racistas que conformaron al Estado boliviano desde la fundación de la República. Pero con el paso del tiempo, el museo fue alcanzando rigurosidad científica, posiblemente, gracias al financiamiento del Banco Central de Bolivia que desde 1974 asumió el rol de custodio. Mismo momento en que Julia Elena Fortún solicitó: “Cambiar la nominación del Museo Nacional de Artesanía y Arte Popular por el de Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF)” (Eyzaguirre, 2012: XXI).

Este cambio coincidió con el festejo del sesquicentenario realizado por el gobierno *de facto* del general Banzer. Así, en plena dictadura, el museo inició su transformación hacia un espacio académico que, en cierta medida, consiguió construir conocimiento fuera del partidismo político de los gobiernos de turno.

Dos décadas más tarde, durante la transición del periodo de dictaduras a la democracia neoliberal, el MUSEF se constituyó como un espacio abierto a grupos políticos emergentes como el Movimiento Revolucionario Túpac Katari de Liberación (MRTKL) y algunos grupos de izquierda (Molina, 2012: 8). Las reuniones se realizaron de manera clandestina en el auditorio “congregando a los intelectuales de diferentes líneas indianistas, katarista y de izquierda que reflexionaban sobre lo indígena. Llegando la institución a ser recordada como el museo del indio” (Milton Eyzaguirre, comunicación personal, 2021). En ese tiempo también se difundieron trabajos de intelectuales indígenas como los de Juan de Dios Yapita, Roberto Choque y Mauricio Mamani.

De esta manera el museo dio un giro social, de la presencia indígena como ornamento del Estado, hacia la lucha y agencia histórica de este sector de la sociedad. Asimismo, la casona pasó de ser un espacio privado que perteneció a las élites paceñas, a ser un espacio público donde se debatía sobre las realidades indígenas y cholos. Fue así como uno de los precursores del indianismo, José *Jach'a* Flores, trabajó cómo contador del MUSEF entre las décadas de 1980 y 1990.

A modo de cierre

Este estudio construye la biografía del llamado Palacio del Marqués de Villaverde desde los discursos en torno a la arquitectura y las personas que la habitaron. Se trata de la historia del uso privado y público de la casona, abordando percepciones e imaginarios urbanos.

En síntesis, el *kunturmamani* o la energía vital de la casona se condensa en el rastro de la marquesa, una energía femenina que habita la construcción y que, casi de manera fantástica, permitió que las dueñas y herederas de este lugar, casi siempre sean mujeres. Incluso la fundadora del Museo fue una ellas, así como la actual directora del MUSEF, Elvira Espejo. Sin embargo, en el discurso oficial este espacio es masculino, pues la cara pública de la casona impuso a través de juegos de poder la construcción del inexistente Marqués que dio el nombre al “Palacio de los Marqueses de Villaverde”. Además, solamente los maridos de las herederas de la casona fueron reconocidos por la historiografía paceña. Pero quizá la patrimonialización estatal de la casona fue la mayor masculinización de este espacio.

Sin embargo, el poder económico asociado a la casona fue femenino y fueron las propietarias quienes otorgaron personalidad, *ajayu* o energía vital al espacio, pero estas construcciones nada tiene que ver con

los discursos oficiales sobre su historia. Por eso, siguiendo el planteamiento inicial de este estudio, podría decirse que el *kunturmamani* de la casona es una entidad femenina y la Marquesa es la casona misma.

A lo largo del tiempo, la casona tuvo varias transformaciones que implicaron la masculinización del espacio en el ámbito público. Sin embargo, el *kunturmamani* habita el ámbito privado. Se trata del halo energético de la casona, un rastro femenino de lo que era y a veces vuelve a ser, como cuando la mujer condenada sale a gritar y pedir clemencia cada cien años.

Actualmente, el discurso que prevalece en el imaginario social de la casona está sujeto a la noción de patrimonio, es decir que se ocupa de legitimar y explicar el discurso de lo plurinacional, destruyendo el pasado tal cual fue vivido y es rememorado. Con el paso de la casona al museo no se recuerdan las genealogías familiares. Pues, el Museo Nacional tiene el objetivo de suturar las brechas multiculturales y las crisis sociales desde la conmemoración y la “fiesta patrimonial” (Rilla citado en Nora, 1997: 9). Sin embargo, este trabajo es parte de reflexiones internas dentro del MUSEF, en un intento de despatriarcalizar los imaginarios del mismo museo. En este sentido, concluyo expresando que este estudio es un homenaje a todas las mujeres que habitaron y habitan la casona.

Bibliografía

ALIAGA, Héctor

1973. *Chuquiapu- Marka. Novela histórica de la ciudad de La Paz*. Imprenta y librería “Renovación” Ltda. La Paz, Bolivia.

ARNOLD, Denisse

1992. La casa de adobes y piedras del Inka/ género, memoria y cosmos en Qaqachaka. En *Hacia un orden andino de las cosas: tres pistas de los andes meridionales* (editado por Denise Arnold, Domingo Jiménez y Juan de Dios Yapita): 31- 108. Fundación Xavier Albó. Instituto de Lengua y Cultura Aymara. Editorial Hisbol. La Paz, Bolivia.

BANCO CENTRAL DE BOLIVIA

2001. *La creación del Banco Central de Bolivia. Explorando el espejo del pasado 1928-1930*. Editado por Arturo Beltrán Caballero y Jean Paul Guzmán Saldaña. La Paz, Bolivia.

BARRAGÁN, Rossana

1995. Españoles y Patricios europeos: conflictos intra-élites e identidades en la ciudad de La Paz en vísperas de la Independencia (1770-1809). En *Entre la retórica y la insurgencia: las ideas y los movimientos sociales en los Andes, Siglo XVIII* (editado por Charles Walker): 113-171. Centro Bartolomé de las Casas. Cusco, Perú.

CARVAJAL, Rolando

2016. *Las casonas Diez de Medinal La Paz, Chuquiabo 1700-2016*. Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB). Museo Nacional de Arte. La Paz, Bolivia.

CORANTE, Oscar

1979. *Análisis del proyecto de restauración de la casa llamada “El palacio de los Marqueses de Villaverde” en base a la carta de Venecia*. Centro de Documentación Etnológica. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

DE MESA José y GISBERT Teresa

1992 (1978). *Monumentos de Bolivia*. Embajada de España en Bolivia. La Papelera SRL. La Paz, Bolivia.

DEL CARPIO, Mario

1948. Monografía de la arquitectura de La Paz. En *La Paz en su IV Centenario 1548-1948 (T. III)*. Ediciones del comité pro IV centenario de la Fundación de La Paz. Buenos Aires, Argentina.

DEL VALLE SILES, María Eugenia

1994. *Diario del alzamiento de indios conjurados contra la ciudad de Nuestra Señora de La Paz de 1781 de Francisco Tadeo Diez de Medina*. Banco Boliviano Americano. La Paz, Bolivia.

DIAZ, Julio

1978. *Síntesis histórica de la ciudad de La Paz 1548-1948*. Editorial Casa Municipal de la Cultura “Franz Tamayo”. La Paz, Bolivia.

EYZAGUIRRE, Milton

2012. Historias doradas. Estrategias de sobrevivencia y expansión. En *Catálogo 50 años 1962-2012 del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*: xvi- xxx. MUSEF Editores. La Paz, Bolivia.

FEDERICI, Silvia

2019. *Calibán y la bruja/ mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. La Libre proyecto editorial. Cochabamba, Bolivia.

FERNÁNDEZ, María Soledad

2018. *Almas de la piedra. La colección de líticos del Museo Nacional de Etnografía y Folklore según la cadena de producción*. Fundación Cultural Banco Central de Bolivia. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia.

GUZMÁN, Oscar

1948. *Guía de La Paz y breve historia de la ciudad en su Cuarto Centenario (1548-1948)*. Imprentas Asociadas Sociedad Limitada. La Paz, Bolivia.

HALBWACHS, Maurice

2011. *La memoria colectiva*. Miño y Dávila editores. Buenos Aires, Argentina.

LA CAPRA, Dominick

2008. *Representar el Holocausto. Historia, teoría, trauma*. Prometeo libros. Buenos Aires, Argentina.

LÓPEZ, Clara

2012. *Alianzas familiares. Élite, género y negocios en La Paz, Charcas, siglo XVII*. Plurales editores. La Paz, Bolivia.

LÓPEZ, Felipe

1949. *El arzobispado de Nuestra Señora de La Paz*. Imprenta “Nacional”. La Paz, Bolivia.

MANTILLA, Roberto

1977. La casa llamada “El Palacio del Marquez de Villaverde”. *Presencia*, 25 de diciembre. La Paz, Bolivia.

MARTÍNEZ, Françoise

2013. Fiestas patrias y cívicas: sus avatares como instrumentos políticos de inclusión-exclusión (1825-1925). *Estudios Bolivianos* 19: 119-141. http://www.revistasbolivianas.org.bo/scielo.php?pid=S2078-03622013000200008&script=sci_arttext.

MOLINA, Ramiro

2012. MUSEF, una mirada al proceso histórico institucional. En *Catálogo 50 años 1962-2012 del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*: v-xv. MUSEF Editores. La Paz, Bolivia.

MONJE, Zacarias

1945. *Fundación de la ciudad de La Paz*. Primer premio de Historia. Imprenta Universo. La Paz, Bolivia.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

1987. *Una puerta abierta a la cultura boliviana. 25 años al servicio de la nación*. MUSEF editores. La Paz, Bolivia.

NORA, Pierre

1997. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Ediciones Trilce. Montevideo, Uruguay.

QUEREJAZU, Lucía

2017. La construcción del poder. La arquitectura de las casas de los Diez de Medina en La Paz, 1750-1809. *Revista Historia* 40:11-32.

RIVERA, Silvia

2005. Construcción de indios y mujeres en la iconografía post 52: el miserabilismo en el álbum de la revolución. *T'inkazos, Revista Boliviana de Ciencias Sociales* 19: 133-156.

ROBINSON, María

1906. *Bolivia. El camino central de Sur-América, una tierra de ricos recursos y variado interés*. Jorge Barrie y Hijos, editores. Filadelfia, Estados Unidos.

SANJINÉS, Alfredo

1948. *Síntesis histórica de la vida de la ciudad*. Primer premio de la Alcaldía. Imprentas Asociadas S. LTDA. La Paz, Bolivia.

SCOTT, James

2000. *Los dominados del arte y el arte de la resistencia*. Ediciones Era. Distrito Federal de México.

SHEPHERD, Nick

2016. Introducción: ¿Por qué arqueología? ¿Por qué decolonial? En *Arqueología y decolonialidad* (editado por Nick Shepherd, Cristóbal Gnecco y Alejandro Haber): 13- 18. Globalization and the Humanities Project (Duke University). Ediciones del Signo. Buenos Aires, Argentina.

SILVA, Armando

2006 (1992). *Imaginario urbano*. Arango Editores. Bogotá, Colombia.

SORUCO, Ximena

2011. *La ciudad de los cholos. Mestizaje y colonialidad en Bolivia siglos XIX y XX*. Instituto Francés de Estudios Andinos. Programa de Investigación Estratégica en Bolivia. Lima, Perú.

SOTOMAYOR, Ismael

1987. *Añejías Paceñas. Tradiciones, historia, anécdotas*. Librería editorial "Juventud". La Paz, Bolivia.

VISCARRA, Humberto

1965. *Las calles de La Paz. Su origen y la historia de sus nombres*. Editorial Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

VISCARRA, Rosendo

1913. *Guía general de la ciudad de La Paz ordenada en conformidad con el Plano de dicha ciudad y arreglada por el autor*. Librería de Artes y Letras. Santiago, Chile.

WETHETY, Harold

1961. *Arquitectura Virreinal en Bolivia*. Instituto de Investigaciones Artísticas. Facultad de Arquitectura. Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

Otras fuentes:

ABNB CC T579

1793. *Padrón de los feligreses españoles, negros mulatos y mestizos que residen en esta ciudad pertenecientes ala m.r de la Catedral y sus barrios correspondientes q.e comprende desde la misma Esquina de la Catedral al Barrio de Sta. Barbara Año 1793*.

ABNB CC T581

1795. *Padrón de los españoles, mestizos y mulatos, pertenecientes a la Sta Yglesia Cated.l hecho p.r el sr. Prov.r y Vic.o Gral, Cura Rector mas antiguo de dha Yglesia Dr. Dn. Guillermo Zarate del año de 1795*.

ABNB CP-MG-DA/ 1.1.14.

2014. *Informe de restauración Casa de los Marqueses de Villaverde. 49 folios. (s/f)*.

DECRETO SUPREMO N° 06429

1961. 6 de noviembre, declara que los propietarios de la casa de los Marqueses de Villa Verde no podrán construir, reconstruir o introducir modificación alguna en el Monumento Nacional sin previa autorización del Ministerio de Educación.

DECRETO SUPREMO 12627

1974. 12 de noviembre. Estatuye que la casa de los Marqueses de Villaverde- Inmueble declarado Monumento Nacional en 1930, donde funciona el Museo Nacional de Etnografía y Folklore debe ser refaccionado en su totalidad como justo homenaje al Sesquicentenario de la República.

Entrevistas:

Margarita Behoteguy (†). Hija de Victoria Elío Moldis, propietaria de la casona entre las décadas de 1950 y 1960, vivió en la casona cuando era niña. Entrevista realizada en su hogar, el 3 de noviembre de 2021.

Lucila Bejarano (64 años). Hija de un benemérito de la guerra del Chaco, desde niña vive en la casona de la Asociación de Discapacitados de la Guerra del Chaco. Es reconocida como la vecina más antigua de la zona. Entrevista realizada en su hogar, el 14 de junio de 2021.

María Leni de Soligno (65 años aproximadamente). Yerna de Domingo Soligno, vive en la casona de la calle Yanacocha esquina calle Ingavi, vive en la zona hace 20 años. La entrevista fue realizada en su hogar, el 16 de junio de 2021.

Milton Eyzaguirre (52 años). Jefe de la Unidad de Extensión del MUSEF. Entrevista realizada en su oficina, el 20 de octubre de 2021.

Juan Jauregui (68 años, aproximadamente). Historiador y exfuncionario del MUSEF. Conversación personal realizada por Carla Nina vía teléfono, el 3 de agosto de 2021.

Pablo Quisbert (50 años). Historiador boliviano. Entrevista realizada en el MUSEF, 11 de septiembre de 2021.

MUSEF EDITORES. 60 AÑOS DE PRODUCCIÓN Y DIFUSIÓN DE CONOCIMIENTO

SALVADOR ARANO ROMERO¹

Resumen

En el presente trabajo, como un pequeño homenaje, muestro la producción literaria del Museo Nacional de Etnografía y Folklore generada en estos 60 años de vida institucional. A su vez, el artículo es el resultado de un trabajo minucioso de archivo llevado a cabo en la biblioteca de la institución. Mediante un repaso histórico del Museo, que refleja el desarrollo de la línea editorial, pretendo visibilizar cómo los cambios de paradigma han coadyuvado a consolidar “MUSEF Editores”. Como resultado, se lograron relevar más de 140 libros editados por el Museo, entre producciones propias y en colaboración con otras instituciones, apoyando a investigadores nacionales y extranjeros. De ello se destaca el aumento en la edición en la última década, años en los cuales se ha logrado publicar 4 libros por gestión, tanto en formato impreso como digital. Todo esto con el fin de divulgar los bienes culturales y documentales que alberga el MUSEF en diferentes formatos y para varios públicos, marcando un horizonte en la democratización del conocimiento.

Palabras clave: MUSEF; línea editorial; producción científica; divulgación

Abstract

In this paper, as a small tribute, I show the literary production of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore produced in these 60 years of institutional life. In turn, the article is the result of meticulous archival work carried out in the institution's public library. Through a historical review of the Museum, which reflects the development of the editorial line, I intend to make visible how paradigm changes have helped to consolidate “MUSEF Editores”. As a result, more than 140 books published by the Museum were surveyed, including its own productions and in collaboration with other institutions, supporting national and foreign researchers. From this, is important distinguish the increase in publishing in the last decade, in which 4 books were published per year, both in print and digital format. All this in order to disseminate the cultural and documentary assets that the MUSEF guards in different formats and for various audiences, marking a horizon in the democratization of knowledge.

Key words: MUSEF; editorial line; scientific production; divulgation

1 Arqueólogo. Museo Nacional de Etnografía y Folklore. La Paz, Bolivia. Correo electrónico: salaranoromero@gmail.com

Los museos, en general, son un medio de comunicación masivo (García Canclini, 2001) que se valen de estrategias y prácticas comunicacionales para dar a conocer los bienes que albergan (Panozzo, 2019). En Latinoamérica, estos espacios fueron creados de acuerdo a necesidades políticas y nacionales, siempre ligados a la exhibición de los bienes y objetos que tiene cada país (Rivera, 2019). No obstante, con las décadas han ido cambiando sus formas comunicacionales, tomando en cuenta la producción, distribución y consumo (Getino, 1995). Esto va ligado necesariamente con el alcance a distintos públicos, quienes, de manera subjetiva única e irrepetible, construyen la experiencia de su visita (Flak y Dierking, 1992), proponiendo productos particulares y necesarios para la sociedad. De esta forma, un museo pasa de ser un lugar de exhibición estática de objetos, a un espacio de investigación, reflexión y difusión de conocimiento, como lo veremos a lo largo del texto.

Este es el caso del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB), que desde su fundación fue promoviendo diversas estrategias de difusión, tanto de los bienes cultural/documentales que alberga, como las distintas actividades que realizaba (Villanueva, 2019). Por ello, en este artículo me permito hacer una revisión de las diversas publicaciones que el MUSEF ha generado a lo largo de estas décadas.

En primera instancia es importante hacer una pequeña revisión sobre la creación del Museo y el por qué de su importancia actual. Seguido a ello expongo, de forma cronológica, los diferentes libros que se fueron editando, poniendo énfasis en las publicaciones de la última década, que se acompañan de nuevos planteamientos epistémicos. Para finalizar, hago una reflexión sobre la importancia de plantear un marco teórico en un museo, que tiene como consecuencia la consolidación de una línea editorial comprometida con la sociedad.

Breve reseña histórica y museográfica del MUSEF

Los antecedentes del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, y de los museos de Bolivia en general, se remontan hasta 1846, con la creación del Museo Público en el que hoy en día funciona el Teatro Municipal (Rivera, 2019). Este repositorio fue el primero en albergar bienes culturales arqueológicos y etnográficos provenientes de la colección del Monseñor José Indaburu, donados al Estado. Ya a finales del siglo XIX y principios del XX, las colecciones de este Museo aumentarían y se incorporaría el arte colonial, mascarones y miniaturas; sumado a ello en esta época se cambia su carácter geográfico, de ser un Museo de La Paz pasa a ser un Repositorio Nacional (Villanueva, 2019).

En la década de 1920, con los trabajos de Arthur Posnansky, el nombre de la institución es cambiado por Museo Nacional de Tihuanacu, enfatizando sobre todo el estudio arqueológico (Boero, 1993). Como consecuencia, sus dependencias son trasladadas a la casa de Posnansky, donde actualmente se encuentra el Museo Nacional de Arqueología. Si bien se da una primacía por lo arqueológico, se siguen aumentando colecciones, como la mineralógica y la de fósiles (Villanueva, 2019).

Con la especialización de este museo en aspectos arqueológicos, se comienzan a crear espacios dedicados a objetos específicos, en este caso, con la propuesta de Julia Elena Fortún se ve la necesidad de contar con un “Museo de Arte Popular” (Fortún, 1961). De esta forma es que en 1962 comienza a funcionar el Museo de Artesanías y Arte Popular, en el “Palacio de los Marqueses de Villaverde” o “Casa del Marqués de Villa Verde” (Ruiz et al., 1987; Eyzaguirre, 2012), declarado Monumento Nacional el 11 de abril de 1930 (Gaceta Oficial del Estado Plurinacional de Bolivia, 2010). Este Museo tendrá sus primeros bienes derivados justamente del Museo Nacional de Arqueología, por ello su importancia como germen del MUSEF (Villanueva, 2019).

Este fue el inicio del camino para el MUSEF, pero sin dejar de lado aquellos orígenes que coadyuvaron con la obtención de las primeras colecciones. Sin embargo, si bien el acopio de bienes era algo común para la época en gran parte de los repositorios, la institución comienza a dar algunos giros para incorporar otro tipo de elementos.

Es así que, en 1974, se cambia su nombre por el de Museo Nacional de Etnografía y Folklore que, gracias a la dirección de Hugo Daniel Ruiz, comienza una etapa de investigación etnográfica, ligada a la documentación de diferentes expresiones culturales del país (Ruiz et al., 1987). Estas incursiones, que conjugaban estudios sobre historia, antropología y lingüística, derivaron en exposiciones permanentes, como la de “Uru Chipaya” y la de “Ayoróede”, logrando hacer énfasis en las poblaciones indígenas (Molina, 2012; Villanueva, 2019).

Esto conllevó a que el MUSEF promueva encuentros de investigadores, tanto nacionales como extranjeros, que comenzaron a generar no solamente investigaciones, sino también debates sobre la situación del país, donde se incorporaron personajes con una agenda política-ideológica de grupos populares e indianistas. Así nacen las “charlas sabbatinas”, donde todas estas personas se reunían para debatir y problematizar el contexto social (Molina, 2012). Estas charlas son el germen de la Reunión Anual de Etnología (RAE), que se oficializa en el año 1987 y sigue vigente hasta la actualidad, convirtiéndose en el espacio principal a nivel nacional para divulgar estudios en ciencias sociales y humanas que en la última década ha apostado por temáticas inter y transdisciplinares.

Retornando un poco en el tiempo, en 1974, el MUSEF comenzaría una etapa importante al pasar su custodia al Banco Central de Bolivia, asumiendo la total responsabilidad desde 1988 (Villanueva, 2019). Esto ayudó en demasía para la adquisición de colecciones, y sobre todo para realizar procedimientos técnicos de conservación y catalogación.

Para 1997, el Banco Central de Bolivia creó la Fundación Cultural, responsable de la administración del MUSEF y otros repositorios como el Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia, el Museo Casa Nacional de Moneda, el Museo Casa de la Libertad y el Museo Nacional de Arte (Eyzaguirre, 2012; Villanueva, 2019). Con ello, el MUSEF empezó una etapa de expansión en cuanto a infraestructura, incorporando espacios adjuntos al inmueble de La Paz, y adquiriendo un inmueble en la ciudad de Sucre. De esta forma, a la par de la expansión del aparato arquitectónico, también se potenciaron las exposiciones, como aquella denominada “Máscaras: Los diversos rostros del alma”, novedosas para su época.

Ya entrando en el siglo actual, se plantea narrar de diferente forma las exposiciones, tratando de abordar historias textuales, usando los objetos como acompañamiento y justificación de ello. En esta etapa se crean museografías como la de textiles, arte plumario y cerámica; pero la más llamativa fue la de “Caminantes en el Tiempo” del año 2010 (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2012), con la cual, de manera didáctica, se pretendía mostrar la historia del país bajo una visión cronológica de todo el territorio nacional.

Ante la necesidad de trabajar con los objetos que alberga el Museo, que actualmente suman más de 33.000 bienes culturales y 280.000 unidades documentales², desde el año

*“...implementar
un nuevo modelo
de ver y analizar
los objetos.”*

2 Con respecto a esto, es importante mencionar que la biblioteca y archivo con el que cuenta la institución son de los más importantes en el país en cuanto a información etnológica.

2013 se lleva a cabo un cambio de paradigma, esto con el fin de implementar un nuevo modelo de ver y analizar los objetos. Esto llevó al MUSEF, y por ende a su personal, a incorporar el concepto de Cadena Operatoria, donde más allá de ver a los bienes como algo estático, los mismos entran a formar parte de las dinámicas sociales, enfatizando en su elaboración, las herramientas utilizadas, gestos técnicos, y todas sus variables (Le-roi-Gourham, 1964; Lemonnier, 1980; Stark, 1998; Dobres, 2000). Es así que, bajo este planteamiento teórico-metodológico, se renuevan las exposiciones museográficas, mostrando desde las diversas formas de extracción de materias primas hasta su interacción con la sociedad en los distintos contextos tempo-espaciales, instaurando así el ciclo “La Rebelión de los Objetos” (Arano, 2022).

Producto de esta reflexión se crearon exposiciones mayores anuales como “Tejiendo la vida”, “Moldeando la vida”, “El poder de las plumas”, “Alianzas de metal”, “Fibras vivas” y “Almas de la piedra”; de estas propuestas las primeras cuatro pasaron a ser exposiciones permanentes que actualmente pueden ser visitadas en el Museo. Así mismo, bajo la misma lógica de mostrar la interacción de los objetos con la sociedad, también se realizaron exposiciones temporales como “Máscaras, los diversos rostros del alma”, “Muñecas, personajes del tiempo”, “Prendedores, topos y mujeres”, “Vistiendo la cabeza. Gorros, tiempo e identidad”, “Retablos y piedras santos. La materialidad de las wak’as”, “Realidades solapadas. La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña”, “La chuwa del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altioplánico desde la biografía social de un objeto”, “Damián Ayma Zepita. El fotógrafo itinerante”, “Alasitas. Donde crecen las illas”, “Bordados. Las qillqas del cuerpo y del alma”, “Estéticas. Pieles, objetos y cuerpos”. De todas ellas “Vistiendo la Cabeza” y “Damián Ayma Zepita” se convirtieron en salas permanentes.

Con todas estas exposiciones se concluyó con la primera parte del planteamiento institucional, dónde se muestra esa interacción y agencia de los objetos. Sin embargo, esto permitió generar una nueva etapa que pasó a denominarse “Expresiones”, donde se trasciende lo material, sin dejarlo de lado, y se enfoca la mirada en las interacciones que tienen los seres en el mundo, apelando sobre todo a miradas de las poblaciones locales y pueblos indígenas. Este ciclo comenzó el año 2019 con la exposición “Vistiendo Memorias”, y se la retomó, luego de la pandemia por COVID-19, con “Lenguajes y Poéticas” del año 2021. En la presente gestión se ha logrado consolidar la tercera propuesta de este ciclo, llamada “Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida”, que nos muestra esos cuidados mutuos y máximos entre los seres humanos, divinos, animales y sobre todo los alimentos (Alvarez y Arano, 2022; Espejo, 2022).

El camino editorial

Es importante hacer un repaso institucional histórico del MUSEF porque de esos contextos y propuestas surgieron diferentes publicaciones que ahora forman parte del aporte y legado del Museo para la sociedad. En ese sentido, entendiendo que un museo utiliza herramientas editoriales para acercarse al público (Panozzo, 2019), el MUSEF no son solo exposiciones, como se mencionó anteriormente, es una institución que también aporta en demasía a la difusión del conocimiento, investigación y fomento a la producción académica.

“...se enfoca la mirada en las interacciones que tienen los seres del mundo.”

Por ello, desde su fundación en 1962, la institución se ha dedicado exhaustivamente a generar publicaciones de diferente índole y en diversos formatos. Si bien las publicaciones impresas son el grueso de esta línea editorial, en los últimos años se ha apostado por una difusión digital de contenidos, lo que permite una mayor democratización del conocimiento.

En estos 60 años de trayectoria el Museo ha ido consolidando su línea editorial “MUSEF Editores” con el aporte del personal de la institución, investigadores externos y la sociedad en general. A continuación, de forma sintetizada, pasaré a describir las publicaciones que desarrolló la institución en todos estos años.

Los primeros pasos

El puntapié para este camino se dio con la “Serie Etnología: Boletín Informativo” (1978-1995) que nació con el fin de divulgar las diferentes actividades que se llevaban a cabo en el Museo, tales como exposiciones, presentaciones, reuniones, entre otros. También se pueden encontrar detalles de los trabajos realizados en el Museo y su personal. Al mismo tiempo, se presentan algunos trabajos cortos de investigadores sobre temas de coyuntura para la época. Con los años, el boletín iría aumentando su prestigio y comenzaría a incluir artículos más elaborados y extensos.

Unos años después, y en paralelo, surge la “Revista del MUSEF” (1984-1996) que tuvo el fin de difundir trabajos de investigación relacionados con las ciencias sociales y humanas, donde se exponen aportes de investigadores nacionales y extranjeros.

Casi con la misma lógica que la primera serie, surge “Fuentes Etnológicas. Boletín bio-bibliográfico de la Biblioteca y Archivo” (1990-1996) que pretendía difundir las actividades que se generaban en la Biblioteca y el Archivo del Museo. En cada número se pueden encontrar diferentes secciones que hacen alusión a presentaciones de libros, nuevas adquisiciones, reseñas y opiniones de los libros que alberga la institución.



Figura 1. Izquierda: Etnología, Boletín Informativo 1-10 (1978-1981). Centro: Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, Año I, Números 1 y 2 (1984-1988). Derecha: Fuentes Etnológicas, Año V, Número 5 (1995).

Consolidando la línea editorial

Como se puede ver, para la década de 1980, producto del incremento de investigaciones nacionales e internacionales en nuestro país, el MUSEF apostó a varios proyectos propios y en conjunto con otras instituciones. De este modo nacen diferentes series que contienen un determinado número de libros. Entre ellas podemos encontrar la “Serie Avances de Investigación” (1982 y 1986) donde se editan investigaciones en curso, abiertos a la reflexión, crítica y comentarios, con el propósito de ampliar la mirada sobre los tópicos propuestos. También se editó la “Serie Fuentes Primarias” (1983, 1984, 1990 y 1991) que forman parte de un fondo documental que tuvo como objetivo la transcripción de fuentes etnohistóricas de la época colonial; el MUSEF logró editar los cuatro números que se enmarcan en esta serie. También se tienen los “Seminarios sobre la realidad social boliviana” (1996) que surgen gracias a la necesidad de crear espacios de diálogo y debate sobre la realidad social de nuestro país.

Si bien se tienen esas series, el MUSEF ha apuntado a difundir investigaciones y conocimientos de investigadores enmarcados en la ciencias sociales y humanas; por este motivo, producto de estos innovadores estudios, la institución decidió apoyar su impresión y difusión. Entre ellos podemos encontrar “Temblor en Los Andes. Profetas de surgimiento indio en el Perú” (1991), “Diccionario Kallawayá” (1991), “Yo soy Weenhayek. Una monografía breve de la cultura de los Mataco-Noctenes de Bolivia” (1993), “Astronomía y Calendario Aymara” (1995) e “Iglesias y Fiestas en el Altiplano de La Paz y Oruro. Aproximaciones multidisciplinarias” (2013).

Debemos tomar en cuenta que, bajo su política de difusión del conocimiento, el MUSEF a lo largo de los años, también ha logrado editar una variedad de libros en conjunto con otras instituciones. Estas publicaciones presentan diversos temas de interés social que se comparten con otras instituciones externas y el MUSEF. Al mismo tiempo, muestra el interés conjunto para apoyar investigaciones individuales y/o de colectivos. Prueba de ello son “Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú” (1988) editado con CERES y QUIPUS; “El indianismo y los indios contemporáneos en Bolivia” (1992) en edición conjunta con Hisbol; “Catálogo etnológico. Pueblos indígenas de las Tierras Bajas de Bolivia” (1996) en conjunto con CEDOIN/SIDMI y CIPCA; “Arte textil y mundo andino” (2006) con la ayuda de la Embajada de Francia en Bolivia y Plural Editores; “La Iglesia de Curahuara de Carangas” (2008) en coedición con Plural Editores.

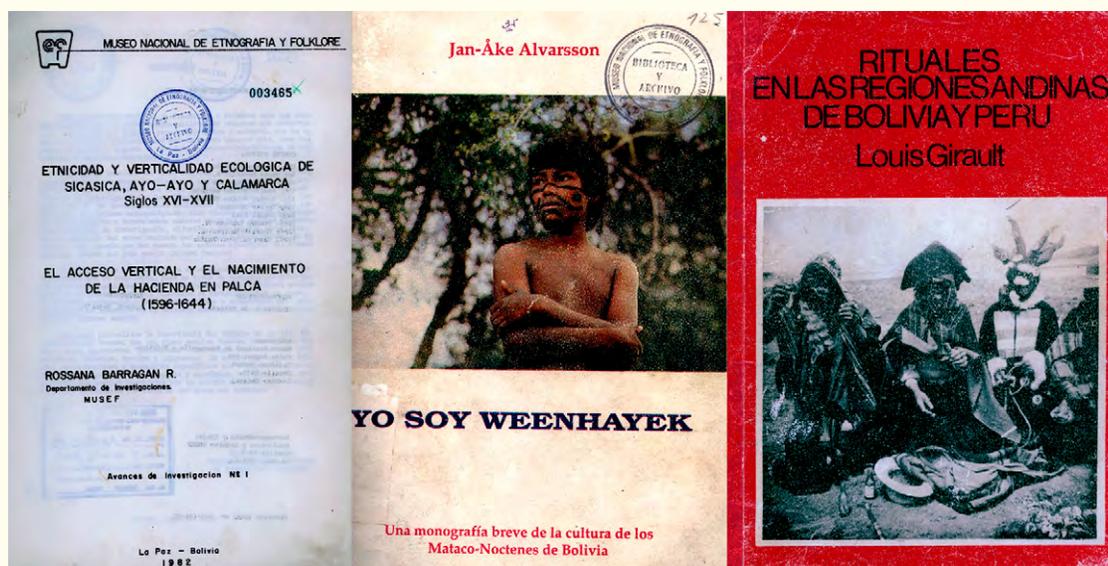


Figura 2. Izquierda: Etnicidad y verticalidad ecológica de Sicasica, Ayo-Ayo y Calamarca, Siglos XVI-VXII (1982). Centro: Yo Soy Weenhayek (1993). Derecha: Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú (1988).

Si bien toda esta producción demuestra la convicción del MUSEF en el apoyo a investigadores locales y extranjeros, es importante resaltar una de las series más prestigiosas de la institución y para el acervo nacional como son los “Anales de la Reunión Anual de Etnología”. Desde 1990 reúne investigaciones en torno a las ciencias sociales y humanas, de las cuales es necesario destacar que las primeras tres ediciones (1987-1989) se encuentran disponibles para su consulta en formato mecanográfico. Esta serie es la más longeva de la institución y una de las de mayor trayectoria en el país, consolidándose incluso a nivel internacional. Entre todos sus números se ha logrado reunir más de 2000 aportes investigativos en formato artículo, tanto de investigadores nacionales como extranjeros, con trayectoria consolidada o noveles. Podríamos resumir esta serie en tres etapas, que son reflejo de las coyunturas históricas que vivió el MUSEF; primero (1987-2012) tenemos aquellas que contaron con mesas disciplinares y una mesa temática; segundo, se cuenta con aquellas ligadas con “La Rebelión de los Objetos”; y tercero, las que van de la mano con el ciclo “Expresiones”.



Figura 3. Anales de la Reunión Anual de Etnología. Izquierda: Biodiversidad y Pueblos Indígenas (2004); Centro: La Rebelión de los Objetos. Enfoque Textil (2012); Derecha: Expresiones. Lenguajes y Poéticas (2021).

Los nuevos paradigmas

Es bien entendido que un museo genera productos literarios devenidos de sus exposiciones; por lo tanto, en la década del 2000 salieron algunas publicaciones dedicadas a ello como “Todos Santos” (2004), “Tesoros” (2004), “Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre” (2005), “Caminantes en el Tiempo” (2010) o “50 años. 1962-2012”. Estas publicaciones reflejaban en formato de texto aquello que se veían en las muestras museográficas. Sin embargo, desde la gestión 2013, bajo la dirección de Elvira Espejo, se comienza con una nueva etapa de producción bibliográfica anexada a los nuevos paradigmas mencionados previamente.

De esta forma nacen dos series importantes: “Catálogos Mayores” y “Catálogos Menores”, que están estrechamente relacionadas con las exposiciones de los ciclos “La rebelión de los objetos” y “Expresiones”. Estos catálogos son pensados desde los bienes culturales, específicamente de aquellos que alberga el Museo, y su interacción con la sociedad. Al mismo tiempo, son producto de una reflexión epistémica ante la necesidad de un cambio de paradigma necesario en nuestro contexto. Por ello, se propone que los objetos

sean vistos, y estudiados, no desde la zona de confort cartesiana y funcionalista, sino más bien desde una perspectiva holista que permita entenderlos en una mayor dimensión, además tomando en cuenta los conocimientos de las poblaciones locales e indígenas.

Estas publicaciones van de la mano con la temática de la RAE y con las exposiciones museográficas, por lo tanto, los Catálogos Mayores son “Tejiendo la Vida” (2013), “Moldeando la Vida” (2014), “El poder de las plumas” (2015), “Alianzas de metal” (2016), “Fibras vivas” (2017), “Almas de la piedra” (2018), “Vistiendo Memorias” (2019), “Lenguajes y poéticas” (2021), y “Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida” (2022). Estos catálogos presentan investigaciones, descripciones y catalogaciones en 500 páginas, dónde se hace énfasis en los diferentes objetos que posee el Museo. Es importante resaltar que desde que empezó el ciclo Expresiones se integran a los catálogos una serie de investigaciones desarrolladas por el personal del MUSEF e investigadores invitados.



Figura 4. Catálogos Mayores. Izquierda: Tejiendo la Vida; Centro: Fibras Vivas; Derecha: Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida.

Por otro lado, entre los Catálogos Menores tenemos algunos como “Muñecas: personajes del tiempo” (2014), “Vistiendo la cabeza” (2014), “Retablos y Piedras Santos” (2015), “Alasitas. Donde crecen las illas” (2017), “Ayllus y haciendas de Potobamba” (2021). Estas publicaciones ponen en valor los bienes culturales y documentales de las colecciones y acervo del museo, enfatizando su diversidad regional, cambios temporales y relación con las culturas e identidades de Bolivia. Al igual que los Catálogo Mayores, estos se enfocan en mostrar los objetos que alberga el Museo desde una perspectiva diferente, es decir, enfatizando su dinámica social de producción y uso. De la misma forma, estos catálogos fueron acompañados por muestras museográficas que pretendían no solamente mostrar los objetos, sino también cómo estos se insertan en la cotidianidad de las personas.

Hacia nuevos públicos, espacios y formatos

Hasta este punto el MUSEF apostó a la producción destinada a un público específico, sobre todo académico, investigadores y personas interesadas en los temas mencionados. Pero, con la misma decisión de

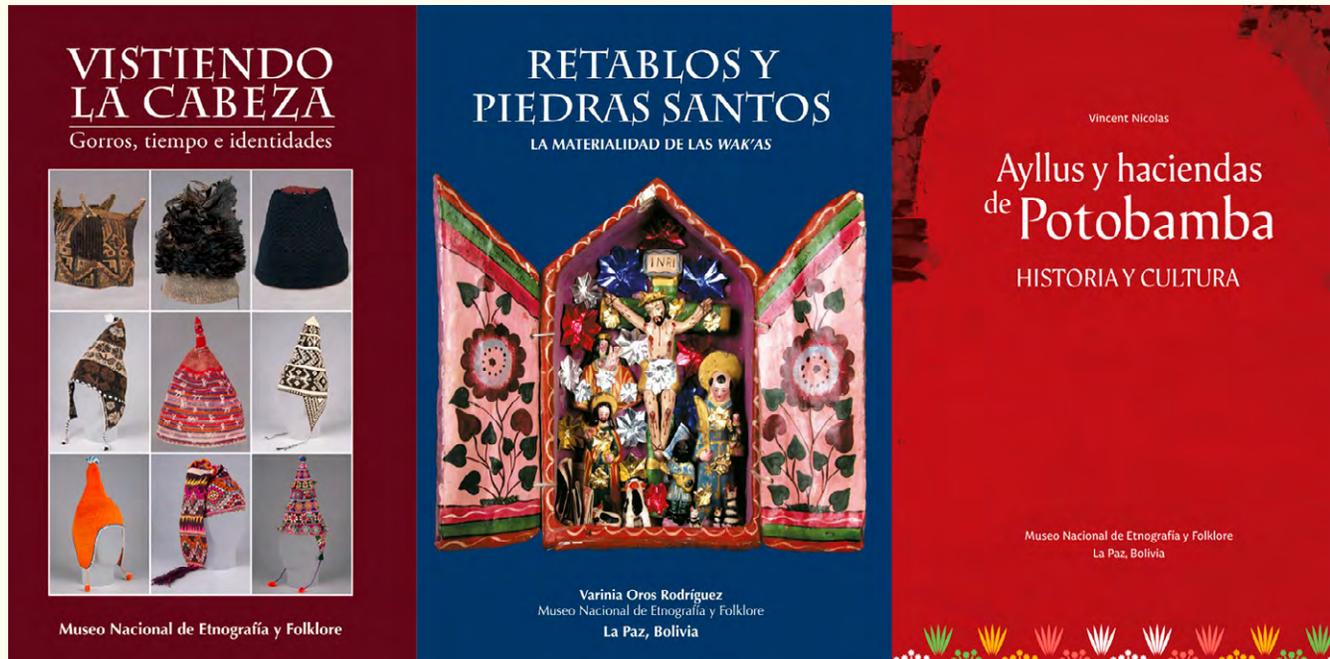


Figura 5. Catálogos Menores. Izquierda: Vistiendo la Cabeza; Centro: Retablos y Piedras Santos; Derecha: Ayllus y haciendas de Potobamba.

expandir nuestras fronteras territoriales, se buscó acercar la institución hacia los más pequeños y jóvenes, usuarios que tienen otros tipos de intereses, pero que necesitan conocer sobre las culturas de nuestro país. Por ello el Museo, desde el área educativa de la Unidad de Investigación, ha explorado otros formatos de publicaciones como los cuentos y las historietas destinadas a niños y a jóvenes. El objetivo sigue siendo el mismo: difundir el patrimonio material y oral de las culturas del país. Disponibles en formato físico como digital, estos libros pretenden acercar a diferentes públicos a conocer sobre la historia, mitos y cotidianidades de los diferentes pueblos y sociedades de nuestro país.

Dentro de estas propuestas tenemos dos series. Primero “El MUSEF te cuenta” (2016, 2018 y 2020), que, a partir de un lenguaje ameno y narrativo, conjuntamente con ilustraciones coloridas y llamativas, va contando historias cortas sobre las diferentes colecciones que tiene el museo (cerámica, textiles y metales), y de esta forma acercar al MUSEF, mediante la lectura, al público más pequeño. Luego tenemos el “MUSEF en Viñetas”, que mediante el lenguaje del cómic y la ilustración, da a conocer las diferentes tradiciones orales y materiales de los diversos pueblos indígenas que habitan nuestro territorio como los animales y los mitos que los rodean (2017), los guardianes de la tierra (Tokwaj, Babachibute, e Isireri) (2019), o un viaje temporal a través de diferentes sucesos en la historia y personajes de nuestro país (el lago Tauca, las wayrachinas, y Marius del Castillo) (2021).

Con todo este material disponible no solamente en formato impreso sino también digital, se buscó insertar a la institución en un plano internacional mediante una revista académica. Así nace “Thakhi MUSEF”, abocada a difundir trabajos de investigación en diversos temas concernientes a las ciencias sociales y humanas. Este espacio de divulgación y debate pretende marcar un referente a nivel nacional, atrayendo aportes de investigadores nacionales e internacionales. De la misma forma, integra trabajos en diferentes formatos, ya sean artículos, ensayos, reseñas, e incluso material audiovisual. Actualmente la revista cuenta con cuatro números publicados (2018-2021) que reúnen más de 20 artículos académicos.



Figura 6. Producciones para otros públicos. Izquierda: El MUSEF te Cuenta N°2; Centro: MUSEF en Viñetas N°3; Derecha: Thakhi MUSEF N°2.

MUSEF editores, un camino consecuente

Con base en todo lo expuesto, el Museo ha demostrado ser un espacio consolidado de producción museográfica y editorial, donde, gracias a las inquietudes del público y usuarios, se han incorporado nuevos formatos acorde con el avance de la tecnología y necesidades de la sociedad. Por consiguiente, con toda esa información se produjeron documentales y videos en diferentes formatos, producto de las investigaciones y registros. También resaltan en los últimos años la creación de los “Videos Animados”, que, bajo un formato único y atrayente, muestra a los niños, y por qué no a los mayores, algunas leyendas y cuentos de diferentes regiones de nuestro país. Hasta la fecha se han desarrollado estos videos en el marco de las exposiciones anuales; dentro de la exposición sobre Lenguajes y Poéticas (2021) se crearon “La Leyenda del Sajama”, “La leyenda del Toborochi” y “La leyenda del Sajjra Whipina”; con relación a la exposición Uyway-Uywaña (2022), se realizaron “La leyenda de la papa”, “La leyenda del maíz” y la “Leyenda de la yuca”.

Es importante destacar que a lo largo de esta última década el MUSEF ha generado no solamente exposiciones museográficas, también ha tratado de implementar modelos epistémicos de cómo encarar el estudio de los bienes culturales y documentales que alberga. Socializar estos bienes desde la mirada local y bajo sus categorías lingüísticas requiere un trabajo minucioso, tanto de campo como de archivo, por parte del personal de la institución. Este compromiso hace que poco a poco se vayan creando trabajos de investigación en conjunto con comunidades, maestras y maestros artesanos y productores.

Este breve repaso por la vida institucional del MUSEF tiene como objetivo el de vislumbrar un poco el aporte del Museo hacia la sociedad más allá de las exposiciones museográficas, buscando, a lo largo de los años, insertarse en espacios de difusión editorial. En estos 60 años se han logrado editar más de 140 publicaciones de diferentes temáticas, entre series editoriales y temas específicos.

Si bien ya se contaban con series importantes como los Anales de la Reunión Anual de Etnología, durante la última década, gracias a los cambios de paradigma, se ha logrado editar por lo menos 4 publicaciones por año. Esto nos puede ayudar a entender que estos nuevos planteamientos no solo tienen el fin de generar pensamientos, sino también difundirlos en diferentes espacios y formatos. Bajo la lógica de la democrati-

zación del conocimiento, podríamos decir que los objetos “salen”, de alguna forma, del Museo para que puedan ser vistos, compartidos y discutidos por toda la sociedad.

Pasar a la “Revolución de los Objetos”, y luego a “Expresiones”, significó la diversificación de la producción editorial, generando catálogos (mayores y menores) con investigaciones concretas. Se incorpora también el apoyo a investigadores externos gracias a la Revista THAKHI MUSEF. Y resalta gratamente la expansión hacia nuevos públicos con libros dedicados a jóvenes y niños.

De esta forma el MUSEF, mediante la incorporación de marcos teóricos, se aventura a lo práctico, a la investigación, al trabajo en coautoría, todo con el fin de entablar diálogos con la sociedad. La producción editorial con la que se cuenta hasta ahora solo es una pequeña muestra de lo que la institución ha aportado al Estado.

Con todo ello, el compromiso es constante a través de un camino consecuente de 60 años. MUSEF Editores se ha convertido en un referente nacional e internacional, reconocido por varias instituciones.

Agradecimientos

En primera instancia quiero agradecer a la Directora del MUSEF, Elvira Espejo, por permitirme escribir este trabajo e indagar en los archivos de la institución sobre la producción literaria realizada en estos 60 años de vida institucional. También agradecer infinitamente a Aldo Medinaceli y Tania Prado, con quienes se editó un documento base, a manera de catálogo, que contiene todas las producciones mencionadas en este artículo. Por último, a todo el personal del MUSEF por la ayuda y apoyo brindado para la realización de este artículo.

Referencias Citadas

ALVAREZ, Patricia y Salvador ARANO

2022. Prólogo. En *Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida* (compilado por Patricia Alvarez y Salvador Arano): 11-14. MUSEF. La Paz, Bolivia.

ARANO, Salvador

2022. Como si estuviéramos en el museo. Experiencias desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore y la pandemia por Covid-19. *Chaski* 9: 28-37.

BOERO, Hugo

1993. *Bolivia Mágica*. Editorial Vertiente, La Paz, Bolivia.

DOBRES, Marcia Anne

2000. *Technology and Social Agency: Outlining an Anthropological Framework for Archaeology*. Blackwell. Oxford, USA.

ESPEJO, Elvira

2022. *Yanak Uywaña. La crianza mutua de las artes*. Programa Cultura Política. La Paz, Bolivia.

*“MUSEF Editores
se ha convertido
en un referente
nacional e
internacional”*

EYZAGUIRRE, Milton

2012. Historias doradas. Estrategias de sobrevivencia y expansión. En *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*: XVI-XXX. MUSEF, La Paz.

FLAK, John y Lynn DIERKING

1992. *The museum experience*. Whalesbeck Books. Washington D.C., USA.

FORTÚN, Julia Elena

1961. Necesidad de Organizar un Museo de Arte Popular. *Arte* 1(1): 85-71.

GACETA OFICIAL DEL ESTADO PLURINACIONAL DE BOLIVIA

2010. *Decreto Supremo 11-04-1930. Monumentos de Arte*. La Paz, Bolivia.

GARCIA CANCLINI, Néstor

2001. *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Iberoamerica. Barcelona, España.

GETINO, Octavio

1995. *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Editorial Colihue. Buenos Aires, Argentina.

LEMONNIER, Pierre

1980. *Les Salines de l'ouest-logique, Technique, Logique Sociale*. Maison des Sciences de l'Homme, Presses Universitaires de Lille. Paris/Lille, Francia.

LEROI-GOURHAN, André

1964. *Le Geste et la parole (Tome I). Technique et language*. Albin Michel. Paris, Francia.

MOLINA, Ramiro

2012. Introducción. MUSEF, una mirada al proceso histórico institucional. En *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*: V-XV. MUSEF. La Paz, Bolivia.

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE

2012. *Catálogo 50 Años del MUSEF (1962-2012)*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

PANOZZO, Alejandra

2019. Las publicaciones de los museos sobre sus colecciones. El caso “ediciones digitales” del Museo Castagnino+macro. *Biblios* 75: 62-71.

RIVERA, Claudia

2019. Los museos y su rol como difusores del pasado prehispánico en Bolivia: un estado de la cuestión. *Chungara* 51(2):219-238.

RUIZ, Hugo Daniel, Álvaro DIEZ y Luis OPORTO

1987. *Una Puerta Abierta a la Cultura Boliviana. 25 Años al Servicio de la Nación*. MUSEF. La Paz, Bolivia.

STARK, Miriam

1998. Technical Choices and Social Boundaries in Material Culture Patterning: An Introduction. En *The Archaeology of Social Boundaries* (editado por Miriam Stark): 1-11. Smithsonian Institution Press. Washington D.C., Estados Unidos.

VILLANUEVA, Juan

2019. De lo precolombino a las cadenas operatorias. El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de Bolivia en perspectiva histórica. *Chungara* 51(2):201-217.

UN ARCHIVO QUE VALE UN POTOSÍ: LOS TESOROS GUARDADOS EN EL ARCHIVO CENTRAL DEL MUSEF SOBRE MINERÍA

LARS-MICHAEL SCHACHT¹

Resumen

Los archivos de las instituciones académicas representan un depósito muy importante en términos de memoria y patrimonio. A modo de ejemplo, en este ensayo se analiza el material fotográfico sobre la minería en Bolivia y el “Tío de la mina” almacenado en el Archivo Central del MUSEF. Por un lado, queda clara la diversidad de contenidos y contextos de procedencia de las fotografías conservadas en el Archivo Central. Por otro lado, está la comprensión de cuánto se puede aprender sobre la historia de la minería, del MUSEF y de la fotografía en esta institución. El Archivo Central del MUSEF, y los archivos en general, deben ser reconocidos y valorados como fuentes científicas y tesoros sociales de enorme importancia.

Palabras clave: archivo; minería; fotografía; Tío de la mina; patrimonio

Abstract

The archives of academic institutions represent a very important depository in terms of memory and heritage. As an example, this essay analyses the photographic material about mining in Bolivia and about the “Tío de la mina” that is stored in the Central Archive of the MUSEF. On the one hand, the diversity of content and contexts of provenance of the pictures preserved in the Central Archive reveals itself. On the other hand, the educational potential of this institution regarding the history of mining, the MUSEF and photography becomes apparent. The Central Archive of the MUSEF, and archives in general, must be recognized and valued as scientific sources and social treasures of enormous importance.

Keywords: archive; mining; photography; Tío de la mina; heritage

¹ Es estudiante de Antropología de las Américas en la Universidad de Bonn, Alemania. En agosto y septiembre de 2022 realizó un voluntariado en el MUSEF. Correo electrónico: s5lrscha@uni-bonn.de

Si pensamos en una investigación científica bajo una cuestión antropológica, lo primero que nos viene a la cabeza es el trabajo de campo etnográfico, las excavaciones arqueológicas o la revisión de trabajos científicos existentes. Mi impresión es que los archivos, en cambio, quedan muchas veces fuera del foco de atención. Pienso que existe la impresión de que son lugares aburridos y poco “espectaculares”. Este texto es el intento de disipar el prejuicio común contra el archivo como un depósito polvoriento de contenidos olvidados. También se destacará el valor del archivo para adquirir conocimientos científicos generales y específicamente antropológicos. Además se señalará lo apasionantes que pueden ser los tesoros guardados en estos lugares, tanto de una simple ojeada como cuando se trata de responder a una pregunta científica concreta.

El presente ensayo se centra en el Archivo Central del Museo Nacional de Etnología y Folklore (MUSEF) en La Paz, donde realicé una búsqueda de fotografías históricas de las minas bolivianas como parte de mi tesis de licenciatura, con un interés especial en el “Tío de la mina”, mediante un enfoque local en la ciudad de Potosí y el Cerro Rico.

Bajo la palabra clave “minería” (y términos relacionados como “Tío de la mina”, “centros mineros”, etc.), el Archivo Central del MUSEF contiene alrededor de 3.500 fotografías, diapositivas o negativos tanto en color como en blanco y negro. La mayor parte de este material fotográfico proviene de los departamentos de Potosí y Oruro, algunas fotos son de La Paz y Cochabamba, y muy pocas de otros departamentos o del extranjero. Se destaca la representación del área alrededor de los asentamientos de Llallagua, Siglo XX, Catavi, Huanuni y Uncía en el departamento Potosí. La razón de esta circunstancia no queda clara, pero se pueden proponer algunas hipótesis. Por un lado, la región mencionada simplemente cuenta con la mayor cantidad de minas en Bolivia. Por otro lado, esta región también es la que ha acogido los acontecimientos históricos y políticos más importantes relacionados a la minería del siglo pasado. Por ejemplo, la masacre de Catavi en 1967, en la que los militares comisionados por el presidente Barrientos Ortuño asesinaron a más de 100 sindicalistas. Además, la publicación del testimonio de Domitila Barrios de Chungara en 1979 dirigió la atención internacional hacía la zona. No obstante, el archivo del MUSEF también contiene fotografías de regiones completamente distintas, como por ejemplo la mina Cho’jlla en los Yungas del departamento de La Paz.

“...el Archivo Central del MUSEF contiene alrededor de 3.500 fotografías, diapositivas o negativos”



Figura 1. Cerro Rico de Potosí. Departamento de Potosí. Archivo MUSEF, 1960.



Figura 2. Mina Cho’jlla en Sud Yungas. Departamento de La Paz. Fotógrafo: Marcos Michel. Archivo MUSEF, 1988.

La gran cantidad de material fotográfico guardado en el Archivo Central del MUSEF sobre el tema de la minería proviene, por supuesto, de varios fotógrafos. De ellos, unos 20 son mencionados por su nombre. De algunas fotografías no se conoce el autor o la autora y de otras sólo se indica la institución como productor, como por ejemplo el MUSEF. Dos fotógrafos están particularmente bien representados: el historiador y bibliotecario Luis Oporto Ordóñez, del que hay más de 700 fotografías, y del primer fotógrafo indígena de Bolivia, Damián Ayma Zepita, cuya obra fue premiada con el título de “Memoria del Mundo” por la UNESCO. Más de un tercio de todas las fotografías sobre el tema de la minería que existen en el Archivo Central son de su autoría: un total de 1340 imágenes.

Resulta impresionante el lapso de tiempo en el que se produjeron las imágenes que ahora se guardan en el Archivo Central: todas fueron tomadas entre 1920 y 1998, por lo que abarcan un amplio periodo de tiempo. No existen fotografías de la década de 1940 ni del siglo actual, y se tienen muy pocas de la década de 1970. En cambio, hay un llamativo número de imágenes de las décadas 1950, 1980 y 1990. No se encuentra información precisa en el archivo sobre la razón de esta distribución. Sin embargo, tengo algunas hipótesis que son, no obstante, puramente especulativas, pues no se han podido verificar a cabalidad. Sospecho que muchas fotografías de la década de 1950 fueron tomadas cuando surgió un nuevo interés por el tema debido a los acontecimientos políticos que tuvieron un gran impacto en la minería. Por ejemplo, en 1952, la elección del Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) para dirigir el país condujo a la creación de la Corporación Minera de Bolivia (COMIBOL) y a la nacionalización de las minas. Además, esta década es parte del activo periodo creativo de Damián Ayma Zepita. La ausencia de fotos de la década de 1970 en el archivo se puede explicar por el hecho de que el MUSEF realizó pocas investigaciones en las regiones mineras durante este periodo. En cambio, desde la década de 1980 se realizaron numerosos proyectos de investigación de campo en las zonas mineras. Esta tesis también se ve respaldada por el detalle de que, a partir de estos años, el número de fotógrafos aumenta considerablemente, mientras que gran parte de las fotografías anteriores eran de Damián Ayma Zepita.

Sin embargo, lo que más llama la atención es la cantidad de áreas temáticas distintas de las que proceden todas las fotografías, que a su vez están subordinadas al tema general de la minería y saben responder a numerosos intereses antropológicos. Obviamente, muchas fotografías tomadas en las minas y sus alrededores presentan las condiciones de trabajo y diversas situaciones del cotidiano de los mineros, las palliris y los demás trabajadores de las minas. Muchas de las imágenes muestran también las máquinas, las herramientas, las construcciones y los equipos técnicos utilizados en la minería.



Figura 3. Obreros mineros en el interior de la mina La Salvadora. Departamento de Potosí. Archivo MUSEF, 1952.



Figura 4. Mineros en Siglo XX. Departamento de Potosí. Fotógrafo: Luis Oporto Ordóñez. Archivo MUSEF, 1986.



Figura 5. Trabajadores en la bocamina de Kami. Departamento de Cochabamba. Fotógrafo: Damián Ayma. Archivo MUSEF, 1986.



Figura 6. Trabajadores con máquinas en Catavi. Departamento de Potosí. Fotógrafa: Vivian León. Archivo MUSEF, 1994.

En algunas de las fotografías que muestran el interior de la mina se puede ver también al “Tío de la mina” en diversos contextos.



Figura 7. “Tío de la mina” en Potosí. Departamento de Potosí. Fotógrafo: José Orellana. Archivo MUSEF, 1998.



Figura 8. “Tío de la mina” en Huanuni. Departamento de Potosí. Fotógrafa: Patricia Almaraz. Archivo MUSEF, 1987.

Otra gran parte de las imágenes son las que documentan el activismo político de los mineros. Muchas muestran varios congresos, reuniones sindicales, manifestaciones y marchas en distintos lugares. Entre ellos tenemos los centros mineros de Catavi y Siglo XX, además de la ciudad de La Paz, siendo la sede gubernamental de Bolivia.



Figura 9. III Ampliado Nacional de Amas de Casa Mineras. Departamento de La Paz. Fotógrafo: Jorge Ortiz Surco. Archivo MUSEF, 1992.



Figura 10. Casa del Sindicato Mixto de Trabajadores Catavi. Departamento de Potosí. Fotógrafa: Vivian León. Archivo MUSEF, 1994.



Figura 11. 1er Encuentro Nacional de Palliris en Siglo XX. Departamento de Potosí. Fotógrafo: Jorge Ortiz Surco. Archivo MUSEF, 1994.



Figura 12. Marcha de trabajadores en Siglo XX. Departamento de Potosí. Fotógrafo: Luis Oporto Ordóñez. Archivo MUSEF, 1986.

Por supuesto, el material fotográfico del Archivo Central del MUSEF también revela mucho sobre la vida cotidiana en los centros mineros, pero también en los pueblos campesinos de los alrededores.



Figura 13. Centro minero Catavi. Departamento de Potosí. Fotografía: Vivian León. Archivo MUSEF, 1994.



Figura 14. Residentes de la misión Siglo XX. Departamento de Potosí. Fotografía: Luis Oporto Ordóñez. Archivo MUSEF, 1986.

Esta vida cotidiana también incluye fiestas, desfiles y entradas folclóricas (por ejemplo, con motivo del Carnaval). Por eso, muchas fotos muestran bailes y otros contextos festivos.

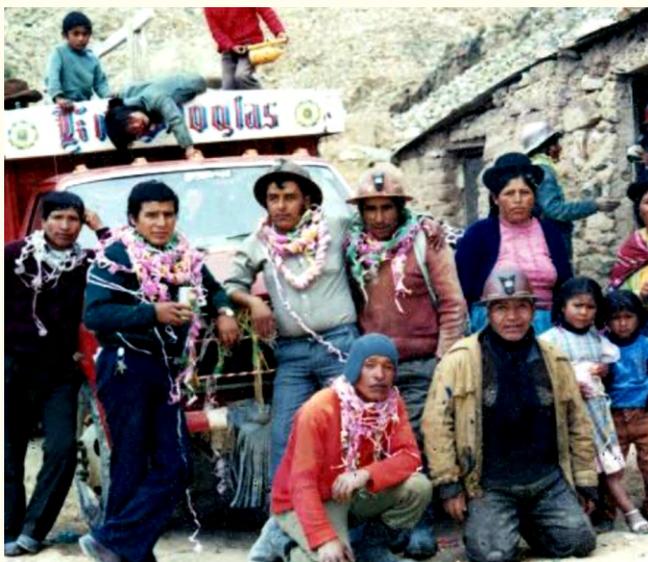


Figura 15. Carnaval en mina Siglo XX. Departamento de Potosí. Fotografía: Honofre Sánchez. Archivo MUSEF, 1985.



Figura 16. Fiesta de San Andrés en mina Kami. Departamento de Cochabamba. Fotografía: Damián Ayma. Archivo MUSEF, 1988.

Luego, hay una abundancia de imágenes que no corresponden a ninguna de las categorías mencionadas, pero que, sin embargo, dan una perspectiva interesante sobre la historia de la minería. Entre ellas, imágenes de sitios arqueológicos cercanos a las zonas mineras, tomas de competencias deportivas entre los mineros y fotografías de una exposición en un centro cultural.

Esta variedad de enfoques sobre la minería que se conservan en el Archivo Central del MUSEF demuestra la importancia de las fuentes que se encuentran allí.



Figura 17. Sitio arqueológico de Sauta Ayllu Chullpa cerca de Llallagua. Departamento de Potosí. Fotografía: Willer Flores. Archivo MUSEF, 1988/89.



Figura 18. Equipos de fútbol en las minas. Departamento de La Paz. Fotografía: Damián Ayma. Archivo MUSEF, 1955.

Al final de mi búsqueda de material fotográfico sobre el tema de la minería, me di cuenta de que, al contrario de lo que esperaba, no pude encontrar mucho explícitamente sobre el “Tío de la mina” o el Cerro Rico en la ciudad de Potosí. Sin embargo, el archivo conserva una gran cantidad de material que puede arrojar luces sobre diversos temas relacionados con la minería. Por lo tanto, la búsqueda en el archivo fue interesante y sirvió para redireccionar mi tema de tesis.

El Archivo Central del MUSEF ha resultado ser cualquier cosa menos un polvoriento lugar de aburrimiento. En realidad, refleja tanto los acontecimientos históricos como el patrimonio minero que todavía quedan por descifrar. En este caso sobre la historia de la minería en Bolivia en el siglo pasado, pero también indirectamente, por ejemplo, sobre la historia de la fotografía o una parte de la historia del MUSEF como institución. Se trata de una inestimable memoria externa de diversas áreas temáticas, llena de testimonios de las últimas décadas. En otras palabras, el Archivo Central del MUSEF “vale un Potosí” para rastrear y comprender la evolución histórica, cultural, política y social de Bolivia a lo largo del tiempo.

*“Se trata de una
inestimable memoria
externa de diversas
áreas temáticas”*

EL “TALLER DE ETNOMUSICOLOGÍA” DE 1984. APROXIMACIÓN A LOS ARCHIVOS SONOROS DEL MUSEF

RICHARD MÚJICA ANGULO¹

Resumen

El Taller de Etnomusicología fue convocado por el Centro de Documentación y Difusión en Música Andina, con el apoyo del Centro Pedagógico y Cultural de Portales. Los días 26, 27 y 28 de marzo de 1984, se reunieron investigadoras y especialistas en la ciudad de La Paz en el Auditorio del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Fueron trece personas las que tuvieron mayor participación en el desarrollo del evento. Un grupo muy variado de representantes de algunas instituciones públicas, privadas, universidades, medios de comunicación e independientes. Todas y todos eran investigadores que llegaron desde Santa Cruz de la Sierra, Oruro, Cochabamba y La Paz. Luego de una serie de intervenciones que explicaron la situación de la investigación musical en sus regiones, realizaron un análisis y estudio del problema de la Información y Documentación en Etnomusicología, así como de las ciencias afines.

A partir del análisis de los principales ejes de discusión, reflexionaré sobre la importancia de los archivos sonoros del Museo Nacional de Etnografía y Folklore y su rol como espacio de interacción y generación de diálogos no solo académicos sino de saberes múltiples.

Palabras clave: Archivo sonoro; etnomusicología; antropología; instancia de audición.

Abstract

The Ethnomusicology Workshop was convened by the Centro de Documentación y Difusión en Música Andina, with the support of the Centro Pedagógico y Cultural de Portales. On March 26, 27 and 28, 1984, researchers and specialists met in the city of La Paz in the Auditorium of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

There were thirteen people who had the greatest participation in the development of the event. A very varied group of representatives from some public and private institutions, universities, the media and independents. All of them were researchers who came from Santa Cruz de la Sierra, Oruro, Cochabamba

1 Licenciado en antropología por la Universidad Mayor de San Andrés. Investigador del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. Correo electrónico: richard@pachakamani.com

and La Paz. After a series of interventions that explained the situation of musical research in their regions, they carried out an analysis and study of the problem of Information and documentation in Ethnomusicology and related sciences.

Based on the analysis of the main axes of discussion, I will reflect on the importance of the sound archives of the Museo Nacional de Etnografía y Folklore and its role as a space for interaction and dialogue generation, not only academic but of multiple knowledge.

Keywords: Sound file; ethnomusicology; anthropology; hearing instance.

Introducción



En el mes de marzo de 1984, el Museo de Etnografía y Folklore (MUSEF) fue el espacio de reunión y debate de las investigadoras e investigadores que formaron parte de los primeros estudios sobre las músicas en Bolivia.

Este evento, denominado “Taller de Etnomusicología”, conforma un encuentro de reconocimiento de las personas que emprendieron esa labor desde un impulso personal, profesional y académico. Una serie de relatos se tejieron en este evento. Cada participante narró las formas y estrategias en las que investigó, conformando así una cadena de testimonios en primera persona.

Pero existe una peculiaridad metodológica que hay que resaltar. La sistematización de esta información se realizó a partir de los registros de audio que forman parte del Archivo Sonoro del MUSEF. Entre más de 12.000 archivos de audio digitalizados se encontró 22 archivos sonoros que conforman la digitalización de 11 casetes que registraron en audio el desarrollo del Taller.

Ahí radica la importancia de este registro. Ya que no muestra obras concluidas, como artículos, libros o actas, sino que detalla las vicisitudes que las y los propios autores pasaron en el proceso de gestación de sus investigaciones. Estos relatos expresan contradicciones y carencias propias de la década de 1980, los cuales sorprendentemente mantienen un hilo conductor latente (o descaradamente presente) aún en la actualidad.

Considero que este registro de audio es una referencia de su tiempo, el cual nos ayudará a entender y reflexionar el momento que vivimos; siempre en un marco de balance y diagnóstico de crecimiento. Y pese a que el MUSEF cuenta con el documento de conclusiones del Taller de Etnomusicología, resalto la importancia del contenido de los audios, ya que detallan los procesos de diálogo, negociación y entendimiento de sus participantes. Como suele suceder en estos espacios, el proceso de trabajo llega a contener mucho valor (y redundancias) que no se podrían percibir de no estar capturadas en formato sonoro.

En una primera parte de este artículo presento los motivos que llevaron a la realización del Taller y los principales ejes de discusión. Luego haré una primera aproximación analítica de las preocupaciones o elementos recurrentes en dichas intervenciones.

Lo cual me ayudará a incluir en el análisis las categorías de **instancia de audición** y **paradigma de la inscripción/impresión** (García 2021), reconociendo así la importancia de los registros sonoros y sus significados, tanto para los investigadores del Taller de esa época y de la actualidad.

El Taller de Etnomusicología y el MUSEF como espacio de encuentro

Archivos sonoros: giros y paradigmas

Uno de los principales puntos de discusión del Taller es la importancia y pormenores de los archivos sonoros. Al mismo tiempo, es interesante que ese debate haya quedado capturado y ahora sea parte de los archivos sonoros del MUSEF. Esta particularidad "recursiva" me permite un momento de reflexión sobre el proceso de escucha y análisis de estos archivos.

Miguel Ángel García (2021), realiza una reflexión que me ayudó a entender tanto las narrativas aplicadas por los investigadores del Taller, como mis propias reacciones ante el documento sonoro. Inicialmente, es necesario subrayar que la categoría de "archivo" fue analizada y cuestionada por los propios teóricos archivistas. En este marco,

el término "archivo" presentaba solo tres significados: un conjunto de documentos, una institución que acoge y administra los documentos o un edificio donde los documentos son albergados (García, 2021:245).

Pero a partir de un largo proceso de reflexión que desembocó en el "Giro archivístico" y la "archivística postmoderna", se va a

...demostrar que el archivo tiene en todas sus realizaciones y a lo largo de todo el espectro de sus rutinas, una naturaleza procesual, inestable e inacabada (García, 2021:244).

Asimismo, los registros sonoros, frente a otras formas o tipos de registros, tienen la particularidad de que sus prácticas institucionales (clasificación, preservación, divulgación, etc.), como la interpretación académica que se haga de ellos,

siempre están sujeta a las *instancias de audición*, esto es: la emoción y sensibilidad del oyente, el medio acústico en el cual se reproduce, el momento de desarrollo tecnológico de reproducción del sonido y los estándares perceptivos de cada época. Es decir, siempre hay un oído que opera bajo el control de varias fuerzas (...) (García, 2021:253).

Durante el proceso de escucha que realicé para el análisis de estos archivos sonoros, pude sentir y ser parte de esas "fuerzas" e influencias a las que García hace referencia. Ya que, para su tratamiento, inicié realizando una "copia de seguridad" de esos audios; luego, normalicé el audio y le cambié el formato (de .wav a .mp3). Y principalmente, en mi calidad de oyente-investigador que realiza registros sonoros, no pude evitar sentir emoción ante las historias de los procesos de investigación de personas que he leído, de quienes no conocí sus voces y que me habría gustado conocer en persona.

Ahora pasaré a describir el contexto y contenido de los archivos sonoros del Taller de Etnomusicología. Los cuales, como ya dije, están conformados de 22 archivos sonoros que comprende la digitalización de 11 casetes de una hora que registraron en audio gran parte del evento.

"...pude sentir y ser parte de esas fuerzas e influencias"

Convocatoria y objetivos del Taller

El Taller de Etnomusicología fue convocado por el Centro de Documentación y Difusión en Música Andina, con el apoyo del Centro Pedagógico y Cultural de Portales. Los días 26, 27 y 28 de marzo de 1984, se reunieron investigadoras y especialistas, en la ciudad de La Paz en el Auditorio del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

Luego de una serie de intervenciones que explicaron la situación de la investigación musical en sus regiones, se realizó un análisis y estudio del problema sobre la Información y Documentación en Etnomusicología y ciencias afines. La parte central de la invitación, plantea que se busca:

dar un primer paso en la comunicación e intercambio de experiencias entre los que realiza este tipo de trabajos y tratar que en el futuro esta comunicación nos permite enfrentar conjuntamente problemas básicos que dificultan nuestra labor (Luz María Calvo, 26-03-1984 - ARCHIVO CENTRAL MUSEF)².

Fueron trece personas las que mayor participación tuvieron en el desarrollo de este Taller. Un grupo muy variado de representantes de algunas instituciones públicas, privadas, universidades, medios de comunicación e independientes. Todas y todos investigadores que llegaron desde Santa Cruz de la Sierra, Oruro, Cochabamba y La Paz.

Contexto general del Taller

Para la década de 1980, en el ámbito cultural y su visión sobre la cultura, se tenía como principal contexto lo que Walter Sánchez llama el “Desarrollo endógeno” donde “la diversidad cultural es una riqueza que debería ser protegida y aprovechada” (Ramírez y Sánchez 2009:57).

En esta etapa inició el interés del turismo por ciertas prácticas culturales, entendidas como folklore. Esto repercutió en la realización de investigaciones de fiestas, danzas y músicas, principalmente en el área andina del país³.

Y la principal institución estatal que regía el tema cultural era el Instituto Boliviano de Cultura. De la cual dependían dos importantes instancias dedicadas a la investigación cultural: el Departamento de Etnomusicología y Folklore, y el Centro de Información y Documentación.

Asimismo, esta década también se caracterizó por una brecha en la concepción cultural, la cual distinguía las prácticas culturales rurales de las urbanas, así como arte de la artesanía. Ello se reflejó en la existencia de otras instituciones como el Comité Nacional de Música de Bolivia que articulaba acciones directamente con el Consejo Internacional de Música de la UNESCO.

2 Las citas de los audios harán referencia al nombre de la persona y la fecha de su intervención. De forma complementaria a la referencia del archivo sonoro del Taller de Etnomusicología, será el siguiente: ARCHIVO CENTRAL MUSEF. (1984). *Taller de Etnomusicología* (Vol. 1-22) [Wav]. Archivo sonoro, códigos: AC-MUSEF/OS/CAS-01045 (al) AC-MUSEF/OS/CAS-01056.

3 Algunos estudios son: Sato (1982). *Transcripción y análisis etnomusicológicos de Qantus de la provincia Bautista Saavedra del Departamento de La Paz* (J. I. C. A. JICA, Ed.). Instituto Nacional de Antropología. Departamento de Etnomusicología y Folklore. Baumann (1982). *Bolivien: Musik im andenhochland/Bolivia: Music in the Andean highlands* (Artur Simon, Ed.; MC14 ed.). Museum collection Berlin (West). Bustillos (1982). *Síntesis Etnomusicológica de Transcripción y Análisis*. Instituto Nacional de Antropología. Departamento de Etnomusicología y Folklore.

En estos procesos, la investigación musical en Bolivia también fue diferenciándose, entre aquellas instancias y personas que se evocaron más en la investigación de "pueblos indígenas", aplicando ciertos criterios metodológicos especializados.

Luego de las primeras investigaciones iniciadas en la década de 1970, para 1980 la etnomusicología ya era una especialidad reconocida tanto en América Latina como en nuestro país. Ello se refleja en el denominativo y existencia de las instituciones arriba mencionadas. Sin embargo, la antropología también cobró fuerza y llegó a cuestionar al folklore y a la etnomusicología por ciertos procedimientos investigativos que descuidaban el contexto cultural y la vida social del lugar (Mújica, 2014).

Elementos centrales del debate en el taller

Entre etnomusicología, folklore y antropología

A diferencia de lo que se puede prever, en este Taller se encuentra una suerte de **activismo** de investigadores. Si bien más de la mitad de los asistentes pertenecieron a una institución de investigación/recolección musical, en las grabaciones expresan de forma llana las contradicciones existentes en sus instituciones, revelando el poco o nulo apoyo que tienen a la tarea de investigación musical.

Se puede decir que esta reunión busca aprovechar otro evento institucional para añadir las peticiones de una agenda que construirán en el Taller y que favorecerá la investigación etnomusicológica que este grupo ejerce. Su organizadora, Luz María Calvo, explicó al auditorio lo siguiente:

¿Por qué se llamó esta reunión? Este Centro de Documentación y Difusión en Música Andina que se llama, surge a partir de una propuesta del Comité Nacional de Música de Bolivia creado hace dos años. Este comité depende del Consejo Internacional de Música de la UNESCO y tiene la ventaja de disponer de financiamiento para los proyectos concretos que se presenten. En este sentido yo creía que era interesante que nosotros nos reunamos, conozcamos el trabajo que tenemos y veamos en qué medida podemos llegar a acuerdos para realizar medidas concretas que nos beneficien a todos y presentar este proyecto al Comité Nacional de Música de Bolivia a ver si no los puede financiar. Esa era la intención ¿no?, por eso es que se abocó toda la agenda de trabajo a tratar problemas concretos. Ahora está mi idea inicial un poco se ve reforzada al escuchar esta mañana todas las participaciones y ver la diversidad de los trabajos de cada uno. Es decir, hasta esta mañana, yo difícilmente podía encontrar puntos reales, no encuentro entre todos los que estaban trabajando. Si bien para La Paz para la tarea de documentación, era muy importante, para la gente de Santa Cruz no lo era, porque no tenía el material, por lo menos el cúmulo de material necesario como para que esta tarea se vuelva imprescindible (Luz María Calvo, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Por las opiniones de los asistentes al Taller se puede concluir que tenían un interés pleno en la escucha mutua y la búsqueda de posibilidades. En tal sentido, como indicó Luz María Calvo, a partir de una primera ronda de exposiciones de las vicisitudes de investigación, fueron construyendo estrategias de trabajo. Es así que, identificaron 3 principales problemas, las cuales fueron convertidas en temáticas que se abordarían en Comisiones de Trabajo⁴. Al respecto, Calvo indica:

4 Se organizaron en 3 grupos: 1) Comisión de Documentación, 2) Comisión de Metodología e Investigación, y 3) Comisión de Difusión y proyección. En Anexo de este artículo adjunto un fragmento del "Acta de las reuniones del Taller de Etnomusicología" (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ETNOGRÁFICA MUSEF, 1984).

Entonces me parece que es necesario dividir la problemática por áreas. De modo tal que se puedan atender a través de proyectos concretos. Los distintos problemas, que se han ido mencionando durante la mañana (falta la exposición de Oruro todavía), pero ya les adelanto esto, con miras a que hagamos un esfuerzo de ordenación de los problemas que se han tratado, de modo de poder mañana, plantear medidas concretas en las áreas concretas yo había pensado una el siguiente esquema para ordenar ya los problemas (Luz María Calvo, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Los asistentes del Taller, analizaron los aspectos negativos y favorables de las instituciones culturales. Cuestionaron el proceder y la representatividad del Comité Nacional de Música de Bolivia, ya que se constituye por la “élite” del ámbito cultural de ese entonces. Pero aceptaron que aquello, lamentablemente, no afectaba su posición y relacionamiento con el Estado y los organismos internacionales. Por ello definieron, quizá de manera estratégica, que los planteamientos y productos de este Taller se presentarán a dicho Comité, ya que se aproximaba una reunión de importancia que no podían desaprovechar:

Yo veo esta cuestión del Comité Nacional de Música de Bolivia como una posibilidad de conseguir recursos en un momento en que el país, y especialmente las entidades dependientes del Estado, sufren una carencia de apoyo económico total, ¿no? Entonces el Comité Nacional de la Música en sus dos años de existencia realmente ha sido una entidad “que se está buscando a sí misma” y se puede decir casi “fantasma”, no tiene una estructura organizativa y todo, pero que no han llegado a tener eficacia real. Yo pienso que no ha tenido eficacia real porque dentro de los sectores de las áreas de trabajo fijadas por las comisiones, por ejemplo, música tradicional, actividad coral, educación musical, etcétera. Ha sido muy difícil, o directamente no se había logrado hasta ahora una representatividad real de los sectores dedicados a la música (...). Entonces, yo creo que, este comité existe como una posibilidad que va a ser eficazmente o no explotada en la medida de que los sectores que se hayan designados ahí (como música tradicional) estén presentes con demandas realmente coherentes a sus necesidades (...) (Luz María Calvo, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

En el resto de las grabaciones y el acta del evento, no se detalla si los asistentes tuvieron algún tipo de apoyo que facilite su presencia. Considerando que 3 personas son de Santa Cruz de la Sierra, y que el Taller se desarrolló en 3 días, es difícil no preguntarse si los asistentes recibieron algún tipo de apoyo económico. O si su presencia se debe al compromiso que tienen con la tarea investigativa que desempeñan.

Ahora que se conoce el contexto y la intención del Taller, queda conocer también a los principales personajes que trabajaron los planteamientos. Cabe mencionar que, por proximidad regional y temática, las personas que son de La Paz y Oruro ya se conocían (e incluso habían escrito juntos); y por otro lado, las personas que son de Santa Cruz, también se conocían pese a que no necesariamente realizaron trabajos conjunto. Pese a estas distancias, se escuchó que rápidamente se creó un ambiente colaborativo entre ellas y ellos. Hecha esta puntualización, en la siguiente sección señalo brevemente a las principales personas que participaron de forma activa en el Taller.

Investigadoras e investigadores

Los participantes en el Taller, en Orden alfabético, fueron:

Alejandro Bustamante. Egresado de la Universidad Mayor de San Andrés como Médico Cirujano, autodidacta en la investigación de etnomusicología y folklore. Instructor de instrumentos nativos en la Universidad y en la Escuela Nacional de Folklore.

Álvaro Díez Astete. Antropólogo y reconocido investigador de pueblos indígenas de la Amazonía de Bolivia, que cumplía el cargo de Director del Departamento de Investigaciones del MUSEF.

Freddy Bustillos. Reconocido investigador, quién se autodenomina "profesional etnomusicólogo", principalmente por su habilidad en la transcripción etnomusicológica. En ese entonces cumplía el cargo de Jefe Nacional del Departamento de Materias Especiales del Ministerio de Educación.

Hugo Peredo. Matemático y físico del Centro Pedagógico y Cultural Portales que, a partir de su especialidad, era el encargado del manejo y mantenimiento de equipos electrónicos para registro y grabación de campo. Y pese a que no era etnomusicólogo, inició grabaciones empíricas hasta trabajar con reconocidos investigadores del extranjero (por ejemplo Baumann).

Jorge Benavides Crespo. Funcionario del Sistema Integrado de Radio y Televisión que depende de la Universidad Técnica de Oruro, quien realizaba grabaciones de campo orientadas a la radio difusión.

Luis Oporto Ordoñez. Conocido historiador especializado en el ámbito documental que cumplía el cargo de Director de Biblioteca y Archivo del MUSEF.

Luz María Calvo. Antropóloga con estudios de especialización en música. Fue representante del Centro de Documentación y Difusión en Música Andina del Centro Pedagógico y Cultural Portales.

Miriam Cuevas Fernández. Técnica en documentación en el Centro de Información y Documentación del Instituto Nacional de Antropología (IBC), con amplio conocimiento de los archivos sonoros de dicha institución.

Roberto Fernández Erquicia. Representante del Departamento de Etnomusicología y Folklore, institución que albergaba un archivo de música de todo el país, dependiente del Instituto Nacional de Antropología (IBC).

Rosa María Quiroga. Antropóloga con especialidad en investigación musical que también trabajaba en el Departamento de Etnomusicología y Folklore del Instituto Nacional de Antropología (IBC).

Rubén Enrique Poma Rojas. Reconocido comunicador y documentalista, director del programa televisivo Jenecherú. Dedicado a cubrir expresiones culturales y problemática social de comunidades del Oriente y la Amazonía de Bolivia.

Sonia Eyzaguirre. Antropóloga independiente, con sede en Santa Cruz. Ha trabajado en la recopilación y registro de danzas de todo el país para editar un Atlas-álbum folklórico.

Yolanda Cabrera. Maestra de música, egresada de Sucre. Trabajaba como formadora de música y folklore en la Normal Integrada Enrique Finot en Santa Cruz

En el desarrollo del Taller se resaltaron las fortalezas y debilidades del perfil de cada uno de ellos. Desde aquellos de formación antropológica, que tenían la habilidad de profundizar en el contexto cultural pero sin conocimientos musicales, pasando por los etnomusicólogos que se caracterizaban por la transcripción y análisis musical pero en su mayoría realizado desde gabinete, hasta los comunicadores con gran experiencia de registro de campo periodístico (pero "superficial"), y la sistematicidad del trabajo de gabinete

de los archivistas. Como se verá luego, todos reconocieron como óptimo y necesario realizar un trabajo de investigación interdisciplinario. O por lo menos, compartir entre sí, criterios mínimos de registro y documentación que puedan aplicar de manera práctica durante el trabajo de campo.

En el siguiente acápite, se señalan algunos puntos problemáticos que ellas y ellos identificaron y debatieron sobre la importancia de la investigación y registro musical.

Investigación musical y archivos sonoros como espacios de tensión

Aquí se subrayan ciertos aspectos de la problemática: desde los problemas generales, los vinculados al registro sonoro hasta la necesidad de trabajo interdisciplinario.

Algunas tensiones entre disciplinas

Recordando la mencionada cita de la convocatoria a la reunión:

dar un primer paso en la comunicación e intercambio de experiencias entre los que realiza este tipo de trabajos y tratar que en el futuro esta comunicación nos permite enfrentar conjuntamente problemas básicos que dificultan nuestra labor (Luz María Calvo, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

De esta nota, es evidente el énfasis en la falta de comunicación y la necesidad del intercambio de experiencias, reconociendo su papel como un grupo determinado de especialistas. A partir de aquello, durante el debate, de manera recurrente se discutían los siguientes temas:

Conocimiento básico de manejo de **documentación**. Cualquier proceso de investigación implica la generación de información y documentación de diferente índole. Y a fin de facilitar el acceso a dicha información, era necesario aplicar aspectos de ordenamiento de los datos para la creación de un archivo. Al respecto, en base a su experiencia, Miriam Cuevas indica:

Entonces, ahí el problema de la discusión sobre la organización de la documentación y todo, pero que finalmente seguimos en un nivel elemental. Donde se está solucionando es en la ordenación desde los datos, aunque no en la orientación de la reflexión misma, pero por algo hay que empezar. Como técnico en documentación y teniendo los materiales en el Instituto Nacional de Antropología, tanto de las cintas magnetofónicas, como todo lo que se refiere a música. Nos hemos visto ante la necesidad y el problema (...) de tener un método sistemático de cómo recopilar esta información, o de cómo adquirir la información. Luego un problema que también lo vemos, es el procesamiento de estos materiales y una forma de difusión (Miriam Cuevas Fernández, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Un aspecto, que no siempre suele reconocerse, es la **idoneidad** del personal existente en una institución. Y en este caso, con respecto a los cargos ejecutivos o de dirección de instituciones. Cómo indica Rómulo Quintana, el personal técnico puede contar con habilidades e interés necesario en la documentación de música, pero si las autoridades no

“...es evidente el énfasis de comunicación y la necesidad del intercambio de experiencias”

comparten dicho interés (valoración) simplemente no se realizará ningún tipo de acción, aunque sea de responsabilidad institucional:

(...) hay otro problema con el que se tropieza: es la parte del problema ejecutivo de dirección. Principalmente, fíjense esta mañana hablaba Rosmery de un festival que se llevó a cabo en la ciudad de Oruro, en febrero de este año justamente. Ellas creo que **han tenido bastante material que han traído de allá y paradójicamente Radioemisoras Bolivia no tiene ni una pieza grabada**. Y esto no es, porque no haya habido la voluntad de parte de la sección técnica sino porque **no ha habido disposiciones de la parte ejecutiva**. Entonces ese, por ejemplo, es otro problema de la gente que está manejando. Creo que habría que proponer que se amplíe un poco al campo de acción para que este tipo de trabajo no se estanque por culpa de los propios propietarios como en este caso (Rómulo Quintana Sosa, 26/03/1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Algo constante desde esos años hasta ahora, es el problema **económico**, es decir, la falta de presupuesto y su efecto transversal en distintos ámbitos de la investigación:

Ahora, en cuanto a las dificultades con las que tropezamos, la primera dificultad: como todos también, en Portales la dificultad es económica. Nuestro archivo de etnomusicología depende de un presupuesto prestado. Portales como Centro, tiene básicamente instalado su departamento de radio. Entonces, las secciones de etnomusicología casi es un parásito, en el sentido de recursos. Lo que sobra de la radio nos prestan cuando pueden, el resto tiene que ver la manera de financiarse. Una manera de financiamiento era el convenio con Alemania, que se ha acabado. Ya no nos mandan, ya no nos manda más el técnico ni el material tampoco. Y además, no se dispone del material técnico básico como para poder continuar un trabajo de campo. Teníamos una grabadora buena que lamentablemente se ha estropeado, no podemos reparar en Bolivia, hay que devolver a Europa a arreglar. Y eso va tardar (Hugo Peredo, 26/03/1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Otro problema, tiene que ver con la **sensibilidad** de las personas que hacen investigación en comunidades, ante la **problemática social** que ahí les aqueja. En términos de Rubén Poma, se estaría hablando del **compromiso social** que deben tener los investigadores cuando se trasladan a contextos rurales:

Hay un problema que se han de topar los investigadores. Uno va a recoger música o recoger su tradición oral, o su medio de vida y uno se encuentra con problemas de la comunidad. Y uno no puede desligarse de esa problemática de la comunidad porque se evidencia que no se aplica ninguna política indígena en el Oriente de Bolivia. (...) ahí nos vemos en el problema de que esa gente confía en el investigador o en aquel que va con ese nombre. Y aquí viene un compromiso que es extra profesional, pero es muy humano y muy atendible (Rubén Enrique Poma Rojas, 27-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Hasta aquí, estos temas pueden encontrarse en cualquier proceso de investigación, no necesariamente evocado a la música. Y por ello, son "problemas compartidos" por todos los participantes del Taller, ya que atraviesan aspectos administrativos, económicos y éticos. En lo que sigue se comentan dificultades directamente relacionadas al registro sonoro-musical.

Archivos sonoros como memorias y articulación de sentidos

El problema de **conservación del documento sonoro**. Si bien la preocupación que tenían las instituciones y personas especialistas en proteger las grabaciones de audio es compartida hasta la actualidad, hay una variante cualitativa muy importante: el soporte de los registros sonoros. En la década de 1980, se utilizaban casetes de 60 minutos y, en su gran mayoría, cintas de carrete. Este material sufría más daño

según la región de trabajo. Es así que en el oriente boliviano, por la humedad, las cintas se dañan con mayor rapidez que en el altiplano. La solución a ello es adecuar la temperatura de los archivos (o bodegas) de almacenamiento, aspecto que puede implicar un costo muy alto. Y por ende muestran la necesidad de construir **políticas de conservación** de los archivos sonoros. Señalando como “lugar” propicio para su protección a los Archivos, entendidos como **institución** que acoge y administra los documentos y que tiene la responsabilidad de resguardarlos (García 2021).

El **acceso a la información** fue un tema recurrente y una preocupación compartida. Ya que algunas instituciones o investigadores contaban con una considerable colección que podían ponerla al acceso, o por el contrario que luego del registro y/o la elaboración de cierto material de divulgación, quedaba archivado y susceptible de daños. Aquí nuevamente está la idea de archivo como **edificio** que contiene documentos (García 2021). Al respecto, Roberto Fernández indica lo siguiente:

El principal problema que se puede observar en el archivo de cintas fonomagnéticas del Instituto Nacional de Antropología es el de dar acceso a información ¿Cómo hacer accesible estos materiales a investigadores de distintas disciplinas científicas? (...) y que estas cintas dejen de ser una cuestión que en última instancia solamente sirve a las personas que trabajamos en la institución (Roberto Fernández Erquicia, 26/03/1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Otra de las dificultades con las que se topan los archivos sonoros es que tienen **grabaciones pero sin información** ni descripción de la música. Aquí la idea de archivo se relaciona al conjunto de documentos que se articulan para dar un sentido cabal de su procedencia. Roberto Fernández explica este problema y lo vincula muy bien con la necesidad de crear puentes entre disciplinas:

¿Cómo se ha tratado este archivo? sobre los años del reciente Archivo de Antropología, el estado actual en que se encuentran las cintas muchas veces tiene información incompleta. Solamente existe el nombre de la pieza musical y nada más, en algunos casos, no existe ninguna otra información complementaria. Con esto, se pueden ubicar en que a lo largo de la creación y el funcionamiento del departamento de folklore y el Instituto de Antropología, en general han habido diversas concepciones sobre etnomúsica. Si bien para unos la Etnomúsica solamente era la grabación y archivos, para otros posiblemente iba un poco más allá, trataban de lidiar con otras disciplinas (Roberto Fernández Erquicia, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Esta última reflexión, expresa bien la necesidad de realizar trabajo de investigación **interdisciplinario**, especialmente en el caso específico de la música:

En base a proyectos que tengan fundamentalmente los siguientes puntos: grabación de discos, vídeos, películas, organización de festivales, etc., pero fundamentalmente esto tiene que estar en base a **equipos interdisciplinarios** de las diversas instituciones que estamos inmersas en este campo. Luego también entre la difusión, la edición de publicaciones que puede comprender series informativas, cartillas, folletos que pueden ser emitidos en forma periódica (...) (Roberto Fernández Erquicia, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

“...es sorprendente constatar que los ejes problemáticos discutidos hace casi cuarenta años no han cambiado”

De la tensión a la comunidad. A manera de conclusión

Las preocupaciones del grupo del Taller de Etnomusicología sobre los archivos no escapan a los criterios cuestionados por el Giro Archivístico. Ellos se refieren a estos archivos como: un conjunto de **documentos** que requieren de una o varias **instituciones** que los acojan y administren. Y la búsqueda de institucionalidad que expresan, también implica la canalización de un **edificio** donde los documentos (cintas de carrete, video, etc.) sean resguardados. También está la preservación y el rescate, como principal finalidad para realizar registros y documentación sonora.

Asimismo, es sorprendente constatar que los ejes problemáticos discutidos hace casi cuarenta años no han cambiado para la investigación (cultural-musical) de hoy. Pese al salto tecnológico favorable que caracteriza nuestro tiempo, aún es débil y desatendida la investigación sonoro-musical; se mantiene la ausencia institucional pública y privada en este campo, al igual que su explotación folklorizada por el turismo comercial.

Sin embargo, considero que la idea del archivo como **instancia de audición**, permite identificar otras posturas respecto a los archivos sonoros "etnomusicológicos". Según lo analizado en este artículo, desde la práctica investigativa en la etnomusicología o la antropología de la música, una grabación en sí misma "no dice mucho", y que depende del significado que le da su contexto; y no solo desde la escucha de quién investiga o registra. Esto muestra la tensión que implica el trabajo con los archivos sonoros en/con/desde las comunidades indígenas; y que es fundamental contar con sus voces para dar sentido a las fuerzas que ejercen sus sonoridades. Es decir, que los archivos sonoros sean entendidos como procesos constantes de actualización de sentido, y por ende sean un medio propicio para la articulación de disciplinas, de saberes y formas de percepción sensorial.

Por otro lado, y como se mostró con la realización de este Taller en 1984, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore, desde sus inicios, se ha caracterizado por ser un espacio abierto para el debate. Y con mayor razón, cuando esta tiene relación con la cultura y la problemática social. Ello implicó que también se tenía delineada la visión de **servicio a la comunidad** mediante el acceso a la información:

El museo en este sentido y hablando en visión multidisciplinaria, se propone y va a ejecutar una política de servicio a la comunidad. La investigación científica que pretendemos realizar acá, va a ser una investigación orientada a surtir a las necesidades de la población. La población, para nosotros potencialmente utilizadora de nuestros servicios, son en primer término: los investigadores, afiliados o no afiliados a programas de estudio o programas de recuperación de la cultura nacional. En segundo lugar, naturalmente, los universitarios. Y en tercer lugar (pero no un tercer lugar de importancia sino de implementación): la población escolar (Álvaro Díez Astete, 26-03-1984 ARCHIVO CENTRAL MUSEF).

Si bien la conclusión del Taller de Etnomusicología arribó en la redacción de recomendaciones especializadas sobre cada Comisión, incluyendo propuesta de procedimientos de investigación, fichas de registro e intenciones de creación de redes de información (Ver ANEXO). En esta ocasión, mi intención con este artículo no es compartir esas conclusiones ni cuestionar su factibilidad, sino quedarme con la reflexión sugerida por García (2021), donde la **instancia de audición** que me condicionó a la escucha de esos archivos sonoros partió en el supuesto de la importancia del MUSEF como espacio de interacción y generación de diálogos no solo académicos sino de saberes múltiples. Constatar, mediante las huellas reactivadas por los archivos sonoros del MUSEF, que antes de 1984 estableció lineamientos de acción

participativa y de servicio a la comunidad, ha continuado hasta la actualidad con esta idea, casi 40 años después, algo que es muy satisfactorio y un digno homenaje a esta institución.

Bibliografía

BAUMANN, Max Peter

1982. *Bolivien: Musik Im Andenhochland/Bolivia: Music in the Andean Highlands*. Artur Simon, Ed. MC14. Museum collection Berlin. Berlín, Alemania.

BUSTILLOS, Freddy

1982. *Síntesis Etnomusicológica de Transcripción y Análisis*. Instituto Nacional de Antropología. Departamento de Etnomusicología y Folklore. La Paz, Bolivia.

GARCÍA, Miguel Angel.

2021. El archivo (sonoro) como proceso. *INDIANA* 38 (1): 243-255. <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/view/2890>, (08 de diciembre de 2022)

MÚJICA ANGULO, Richard.

2014. Música, Cultura y Transformación: Panorama de los estudios sobre antropología de la Música y las tendencias en Bolivia en el Siglo XX. *ArqueoAntropológicas* 4: 161–193.

RAMÍREZ, Alejandra y Walter SÁNCHEZ.

2009. *Políticas Culturales: Diagnóstico para la generación de iniciativas culturales para el departamento de Cochabamba*. Editorial Gente Común. Cochabamba, Bolivia.

SATO, Shigemi.

1982. *Transcripción y análisis etnomusicológicos de Q'antus de la provincia Bautista Saavedra del departamento de La Paz*. Japan International Corporation Agency JICA: Instituto Nacional de Antropología. Departamento de Etnomusicología y Folklore. La Paz, Bolivia

Documentos de Archivo

ARCHIVO CENTRAL MUSEF

1984. *Taller de Etnomusicología*. Archivo Sonoro (Vol. 1-22) Grabaciones del evento realizado el 26, 27 y 28 de marzo de 1984. Códigos del: AC-MUSEF/OS/CAS-01045 (al) AC-MUSEF/OS/CAS-01056.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ETNOGRÁFICA MUSEF

1984. *Acta de las reuniones del taller de Etnomusicología*. Por: Centro de documentación de música Andina. Código: CDE-1241.

"Acta de las reuniones del taller de Etnomusicología" con las principales conclusiones de cada Comisión de Trabajo (CENTRO DE DOCUMENTACIÓN ETNOGRÁFICA MUSEF, 1984)

COMISION DE DOCUMENTACION DEL TALLER DE ETNOMUSICOLOGIA

Participantes: Miriam Cuevas Fernández, Centro de Información y Documentación del Instituto Nacional de Antropología... La Paz
Luis Oporto Ordoñez, Biblioteca y Archivo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore..... La Paz
Luz María Calvo, Centro de Documentación de Música Andina del Centro Pedagógico y Cultural de Portales. (Cobba)

1.0 INTRODUCCION

Fundamentación: El Taller de Etnomusicología, convocado por el Centro de Documentación y Difusión en Música Andina, con los auspicios del Centro Pedagógico y Cultural de Portales, reunido en la ciudad de La Paz en el auditorium del Museo Nacional de Etnografía y Folklore, los días 26, 27 y 28 de marzo de 1984, luego de un análisis y estudio del problema de la información y documentación en la etnomusicología y ciencias afines, ha resuelto presentar las ~~siguientes~~ ^{propuestas} propuestas que se detallarán a continuación.

2.0 ~~Objetivo del problema~~

El análisis ha demostrado que el sector de información y documentación de las instituciones que se dedican al estudio de la etnomusicología y ciencias afines (como la antropología o la etnografía, etc.) no cuenta con un nivel óptimo de capacitación de personal, ni cuenta con los instrumentos y mecanismos idóneos que permitan la accesibilización y utilización de los documentos que se encuentran en esas unidades de información especializadas. Esta situación ha determinado que gran parte de los trabajos realizados por los investigadores y profesionales de estas disciplinas sean incompletos o carezcan de informaciones que se encuentran en otros centros.

En primera instancia los miembros de la Comisión habían optado por responder a esta situación con la implementación de un Sistema Nacional de Información en Etnomusicología. Sin embargo este proyecto ~~propuesto~~ ha sido descartado por la situación particular del Taller de Etnomusicología, caracterizada por reunir a un grupo de profesionales que realizan su trabajo a nivel personal y algunos otros a nivel institucional; careciendo por lo tanto ^{de una} información general y discusión de la propuesta a un nivel mas general. ^{Se ha visto la necesidad de realizar el trabajo por etapas.} ~~se ha visto la necesidad de realizar el trabajo por etapas.~~

Una primera etapa, por cierto, se refiere a restringir ^{la aplicación de la propuesta} ~~el trabajo~~ dentro del grupo de trabajo reunido en el taller, como un mecanismo apto para responder a ^{la} ~~la~~ inexistencia de articulación y comunicación que ~~se ha evidenciado.~~

3.0 PROPUESTA DE LA COMISION DE DOCUMENTACION: Habiendose determinado la urgencia de conformar un Grupo de Trabajo Colectivo, en base a los estudios realizados por las comisiones de trabajo, surge como un objetivo colateral y prioritario conformar ~~en la práctica la implementación de la Red de Información etnomusicológica,~~ en base a las siguientes características:

- 3.1. La Red de Información es un mecanismo destinado a responder a las necesidades que se presenten en el Grupo de Trabajo Colectivo.
- 3.2. El trabajo que realizará el Centro Coordinador se hará en base a información y no así a documentación. Esta información será procesada y difundida por el Centro Coordinador.
- 3.3. La Red de Información estará conformada por las siguientes instituciones y personas:
 - a) -Biblioteca y Archivo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore. L.P.
 - b) -Centro de Documentación ~~etnomusicológica~~ y Difusión de Música Andina (Centro Pedagógico y Cultural de Portales). Cobba.
 - c) -Centro de Estudios Folklóricos y Etnomusicológicos. La Paz.
 - d) -Centro de Información y Documentación Antropológica (Instituto Boliviano de Cultura). La Paz.
 - e) -Departamento de Etnomusicología y Folklore (Instituto Boliviano de Cultura). La Paz.
 - f) -Escuela Normal Superior Integrada "Enrique Finot". Santa Cruz.
 - Eyzaguirre, Sonia (Santa Cruz.)
 - Poma, Rubén Enrique (Santa Cruz).
 - Radiodifusión Boliviana (La Paz)

- Sistema Integrado de Radio y Televisión de Radio Universitaria, (Universidad Técnica de Oruro).
- Taller de Instrumentos Nativos de la Universidad Mayor de San Andrés de La Paz.
- 4. Los miembros componentes serán los responsables departamentales que recopilarán la información para ser remitidas al Centro Coordinador. A su vez los responsables departamentales difundirán los resultados de investigaciones y trabajos en sus respectivas regiones.

5. PLAN DE TRABAJO: Se sugiere al Comité Nacional de Música asistencia económica para ejecutar el siguiente plan de trabajo:

- Designación de una Comisión de Especialistas en Documentación para preparar el proyecto final sobre el cual funcionará la Red de Información Etnomusicológica, que se pretende implementar.
- El trabajo de la Comisión de Documentación de la Red de Información Etnomusicológica se sujeta al siguiente cronograma:

(En semanas)

ACTIVIDAD	TIEMPO											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1. Elaboración del Diagnóstico	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
- Encuestas ✓	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
- Tabulación	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
- Informe	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■	■
2. Elaboración del Proyecto de ejecución												
3. Presentación al CNMB												
4. Ejecución												

PRESUPUESTO:

ITEM	CANTIDAD (US\$)	Cambio oficial	Mercado paralelo
Material de escritorio (Incluye hojas bond, estenciles, tinta).....	292		48
Viajes de dos delegados La Paz-Cochabamba-La Paz (Pasajes vía L.A.B.)	100		10
Viáticos..... (dos delegados por 3 días)	80		14
Total.....	472		79
Imprevistos 10%	47.2		7.9
TOTAL GENERAL	519.2		86.9

NOTA: Este presupuesto cubre las necesidades económicas para la realización de la primera fase del proyecto, que es en realidad la que dará origen al proyecto de ejecución de la puesta en marcha de la Red de Información Etnomusicológica. Esta puesta en marcha estará sujeta a un presupuesto posterior, en base a los resultados que se logren del trabajo.

6. RESULTADOS A OBTENERSE: En la Comisión de Documentación en esta primera fase obtendrá como resultados inmediatos un diagnóstico del problema en los departamentos de Oruro, Cochabamba, La Paz, Santa Cruz y Oruro, contando con el apoyo de los miembros que forman parte del Grupo de Trabajo Colectivo, respondiendo a los cuestionarios elaborados por el Equipo de Documentación. Esta tarea se realizará con erogaciones económicas mínimas. La tabulación de los da

- 3 -

lapso establecido en el cronograma fijado. De igual manera de los resultados obtenidos de este trabajo, se presentará un proyecto de realizaciones específicas en la Red de Información Etnomusicológica, que establecerá responsabilidades y funciones en los miembros que forman parte de la Red. De esa manera se pondrá en marcha el mecanismo que enlace nuestros diferentes canales de comunicación, lo que redundará en un trabajo sistemático y científico en el Grupo de Trabajo Colectivo. Esto evitará la duplicación de funciones, la duplicación de recursos económicos en una misma actividad y permitirá el trabajo de coordinación interinstitucional.

Los subproductos que se obtendrán del trabajo de esta primera fase son:

- Un Directorio de Instituciones que trabajan en Etnomusicología. Este Directorio además informará de aspectos generales de cada institución, tales como área de interés, horarios de trabajo, existencia o no de unidades de información, servicio, etc.
- Un Directorio de Profesionales que trabajan en esta área. Esta información estará complementada por un breve historial profesional, así como una relación de los trabajos que tienen en marcha o aquellos que hayan sido realizados con anterioridad.

Estos dos instrumentos básicos para el investigador en etnomusicología serán actualizados anualmente por la Red de Información, anualmente. Los datos que se mencionan en estos dos instrumentos serán publicados en una serie especial, preparada por los responsables de la Red.

Como se verá es el primer intento sistemático que pretende responder a las necesidades de relacionamiento y comunicación, que necesariamente debe existir en países como Bolivia, donde la dependencia y el atraso se observa con especial énfasis en el área de cultura, y en particular en lo que a Etnomusicología se refiere.

Elaboración de un Manual de procedimientos.

influenza

Handwritten signature and stamp
 The signature is written in cursive and appears to be "Maná Calvo". Below the signature is a rectangular stamp with the name "Maná Calvo" written inside in a stylized font.

COMISION DE METODOLOGIA

Integrantes de la comisión: SONIA BYZAGUIRRE (Sta. Cruz, investiga
dora independiente)

ROBERTO FERNANDEZ (Roberto Fernández.
Depto. de Etnomusicología y Folklore
del I.B.C.)

La Comisión de Metodología del Taller de Etnomusicología propone lo siguiente:

1. Funcionamiento de Grupo de Trabajo colectivo del Taller, que tenga los siguientes objetivos:

1.1. Organización racional de diversos factores orientados hacia la consecución de los siguientes objetivos:

1.1.1 Funcionamiento de una Red de Información de Etnomusicología que sirva de base para la realización de investigaciones y difusión.

2. METODOLOGIA

Al Grupo de Trabajo, debe tener proyección a nivel nacional en las áreas de documentación, investigación y proyección de los materiales etnomusicológicos.

Para la consecución de los objetivos mencionados, se debe seguir el método de la Planificación que consiste en lo siguiente:

- a) Diagnóstico
- b) Proyección *Programación*
- c) Ejecución
- d) Evaluación
- e) Prognosis

2.1 El diagnóstico implica la realización de una investigación documental (bibliográfica, films, investigaciones realizadas y otros) en las áreas de et la etnomusicología y ciencias relacionadas, que nos permitirá la ubicación de áreas geográficas que requieren la realización de investigaciones, proyectos de difusión, formación y otros, que serán realizados en base al Grupo de Trabajo.

Para tener esta información, previamente debe funcionar la Red de Información del Taller que después de un plazo determinado, permitirá la elaboración de proyectos específicos.

2.2 PROYECCION Y PROCESAMIENTO

Concluida la etapa anterior, el Grupo de Trabajo se volverá a reunir o designará un equipo responsable que diseñe los proyectos respectivos y los presente al Comité Nacional de la Música para que sean aprobados y financiados.

2.3 EJECUCION

La ejecución del o los proyectos, una vez financiados se debe realizar de acuerdo a los cronogramas de trabajo respectivos.

2.4 EVALUACION

Concluidos los proyectos, se los somete a la evaluación que consiste en verificar si se consiguieron o no los objetivos enunciados en el proyecto, que permitirá su difusión por medio de la Red de Información.

2.5 PROGNOSIS

La prognosis consiste en la proyección en distintas áreas de los resultados de los proyectos y también de los materiales recogidos, que podrían ser videos, exposiciones de fotografías, artesanías, etc.

3. PRIORIDADES

El funcionamiento de la Red de Información podría ser la primera prioridad, en base al método de trabajo propuesto. También se deben poner en ejecución las sugerencias de las comisiones de Técnicas de investigación difusión que consisten en la impresión y distribución de folletos informativos sobre:

1. Formas de utilización y mantenimiento de grabadoras, y cintas magnetofónicas, que también incluirá recomendaciones sobre la clasificación de éstos.
2. Fichas generales y sus manuales respectivos dirigidos a personas e instituciones que realizan investigaciones eventuales

Esta información deberá ser remitida a la Red de Información.

4. INSTRUMENTO EJECUTOR

Grupo de Trabajo del Taller de Etnomusicología.

CRONOGRAMA DE TRABAJO 1984-85

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I. DIAGNOSTICO												
<ul style="list-style-type: none"> Reunión de Taller de Etnomusicología Proyecto de funcionamiento de Red de Información. Proyecto de normalización de instrumentos de campo, Técnicas de grabación, mantenimiento etc. 	■											
II PROYECCION (PROGRAMACION)												
<ul style="list-style-type: none"> Presentación de documentos a Comité Nal. de Música. Programación de fecha de inicio de proyectos a orbados (Al margen de la Red) 	■	■										
III EJECUCION												
<ul style="list-style-type: none"> Ejecución de los proyectos y programas. (en base a proyectos aprobados y de calidad) 				■■■■■■■■■■								
IV EVALUACION												
								■■■■■■■■■■				
V PROGNOSIS												
Prognosis Resumida del Taller.											■■■■■■■■■■	

4.0 SUGERENCIAS SOBRE LA ELABORACION DE PRYECTOS

Todo Proyecto a presentarse deberá tender a a utilizar los siguientes lineamientos: 1. TEMA

2. Marco teórico.
3. Planteamiento del problema
4. Método y técnicas
5. Cronograma

RESOLUCIONES DEL TALLER DE ETNOMUSICOLOGIA
Realizado entre el 26 y el 28 de marzo

Concivado por el Centro de Documentación de Música Andina de Bolivia, se reunión en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), el Taller de Etnomusicología, con el objetivo de analizar la situación de los Centros de Documentación en Etnomúsica existentes en el país, y de articular a los investigadores por medio de la comunicación y difusión de los resultados de las investigaciones.

Los asistentes al Taller dieron un amplio informe de la situación en que se encuentra la investigación etnomusicológica en los Departamentos de Santa Cruz de la Sierra, Cochabamba, Oruro y La Paz. El informe ofreció permitió constatar la carencia de políticas de apoyo a la investigación, difusión y documentación por parte de las autoridades superiores. Este hecho ha merecido una especial atención entre los participantes al Taller, quienes luego del trabajo de comisiones establecieron las líneas maestras que canalizarán los esfuerzos de profesionales y técnicos para realizar un trabajo sistemático, dentro del marco de coordinación inter-institucional.

La plenaria una vez discutidos los documentos finales de las comisiones de Metodología y Técnicas de Investigación; Documentación; y Difusión han llegado a las siguientes resoluciones:

1a. Crear un GRUPO COLECTIVO DE TRABAJO, compuesto por tres Secciones:

Sección de Investigación
Sección de Documentación
Sección de Difusión

El GTC pretende dar una respuesta eficaz a la inexistencia de coordinación en tareas de investigación a corto, mediano y largo plazo. El trabajo del GTC, en esta primera fase será coordinado por el Comité Ad Hoc, conformado por:

Luz María Calvo: Coordinadora
Freddy Bustillos Vallejo (CEFE)
Roberto Fernández Erquicia (IBC)
Alejandro Sánchez-Sustamante (UMSA)
Luis Oporto Ordoñez (MUSEF)

2a. Funcionamiento de la RED DE INFORMACION ETNOMUSICOLOGICA, que coordinará y conectará a los miembros conformantes, difundiendo sistemáticamente información referida a la Etnomusicología, como un mecanismo idóneo de comunicación, que evitará la duplicación de esfuerzos y actividades comunes, permitiendo una mejor utilización de los escasos recursos económicos con que se cuenta para realizar investigación etnomusicológica. Con este mecanismo se tiende a la normalización de los sistemas y técnicas de documentación en los centros especializados conformantes de la Red.

La RIE está conformada por un Centro Coordinador, con sede en el Centro de Información y Documentación Antropológica, dependiente del Instituto Nacional de Antropología. Este centro coordinará y normalizará el trabajo de documentación a nivel de los centros regionales.

Cuatro Centros Regionales: Centro de Documentación de Música Andina, con sede en el Centro Portales de Cochabamba; la Biblioteca y Archivo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), en la ciudad de La Paz; el Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Técnica de Oruro; y la Casa de la Cultura Cruceña de Santa Cruz de la Sierra.

Conforme al funcionamiento efectivo de la RIE, ésta se irá ampliando a otros Departamentos del país.

- 2 -

El equipo de coordinación de los trabajos de la RIE está dirigido por Luis Oporto Ordoñez, cooperado por Miriam Cuevas Fernández y Luz María Calvo.

3o. Solicitar asistencia económica al Comité Nacional de Música de Bolivia (Afiliada al Consejo Internacional de Música-UNESCO), para la ejecución de los siguientes proyectos:

- Funcionamiento de la RIE, ~~en su primera fase.~~
- Funcionamiento del Taller de Difusión y Proyección.
- Funcionamiento del Grupo Colectivo de Trabajo, que ejecutará los ~~trabajos~~ ^{trabajos} propuestos ~~por~~ ^{por} la Comisión de Metodología y Técnicas de Investigación.

Los proyectos mencionados serán presentados por el Comité Ad Hoc conformado en la primera reunión del Taller de Etnomusicología. Estos documentos han sido presentados al Comité Nacional de Música de Bolivia en su Segunda Reunión Nacional realizado en la ciudad de La Paz, entre el 29 y el 30 de marzo de 1984.

4o. Sugerencias específicas presentadas por los delegados asistentes:

- Recomendar a las instituciones conformantes de la RIE, prestar toda la cooperación requerida, para el cumplimiento efectivo de sus labores específicas a nivel nacional y regional.
- Prestar el máximo apoyo para la inventariación del patrimonio documental musical, especialmente del Oriente Boliviano, por estar seriamente afectada por la destrucción y/o sustracción.

Es dado en la ciudad de La Paz, a los 29 días del mes de marzo de 1984.

POR EL COMITE AD HOC DEL GRUPO COLECTIVO DE TRABAJO:

Alejandro Sánchez-Bustamante
Representante del Taller de
Instrumentos Nativos de la
U.M.S.A

Luis Oporto Ordoñez
Director de la Biblioteca y Archivo del Museo Nacional de Etnografía y Folklore.

INFORME PROPUESTA DE LA COMISION DE DIFUSION Y PROYECCION

CONFORMACION DE LA COMISION

- Rubén Poma Rojas PRODUCTOR INDEPENDIENTE DEL PROGRAMA "JENECHERU" representante de Santa Cruz.
- Hugo Peredo CENTRO CULTURAL y PEDAGOGICO de PORTALES. Representante de Cochabamba.
- Jorge Benavides C. "UNIVERSIDAD TECNICA DE ORURO" Radio Universidad. Representante de Oruro.
- Rómulo Quintana S. "RADIO Y TELEVISION UNIVERSITARIA" Representante de Oruro.
- Rosa María Quiroga "INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA" Etnóloga, Representante de La Paz.
- Alejandro Sánchez-Bustamante R. UNIVERSIDAD MAYOR DE SAN ANDRES . TALLER DE INSTRUMENTOS NATIVOS. Representante de La Paz.

1.- INFORME.- En primera instancia se delimitó las areas en las que debía definirse el trabajo en DIFUSION Y PROYECCION.

DIFUSION.- se definió como: La capacidad de crear circuitos de información que de manera permanente mantenga el contorno social y popular relacionados con el quehacer del país.

Las areas que comprende la difusion son las siguientes:

- PROYECCION SOCIAL
- CULTURA
- COMUNICACION

Se pasó luego a definir cada una de estas areas, en el marco teórico, se delimitó el campo de acción, la forma de ejecución por medio de un proyecto concreto.

2.- OBJETIVOS.-

- a) Organizar un trabajo Interinstitucional, multidisciplinario, con el fin de crear y conformar el Mecanismo o RED INFORMATIVA, que se puede denominar "RED DE INFORMACION ETNOMUSICOLOGICA"
- b) Estudiar y evaluar la esencia del Proceso CIENTIFICO, ARTISTICO y CULTURAL que se desarrolla en el país, capaz de generar CIENTIA, TECNICA y ARTE.
- c) DIFUSION de la Producción científica, técnica y cultural colectivizada que fortalezca con su acción creadora, las actitudes y el Movimiento popular.
- d) La "RED DE INFORMACION ETNOMUSICOLOGICA" deberá de trabajar en cuatro etapas fundamentales y que son:
 - FORMACION (recursos humanos)
 - INVESTIGACION (etnomusicológica)
 - PRODUCCION (en función al trabajo que se tiene que realizar)
 - DIFUSION en relación directa a los medios de Comunicación social, y colectiva.
- e) La "RED DE INFORMACION ETNOMUSICOLOGICA" deberá crear objetos artísticos sonoros que permitan un proceso de integración con el pueblo.

El Mecanismo de COMUNICACION será el ente sobre o alrededor del cual, gire to-

Hoja - 2 -

- (A) TALLER DE EXTENSION Que tiene que generar confrontación con el Proceso, mediante:
- El conocimiento científico
 - El conocimiento Artístico y cultural
 - y la Realidad.



a) MECANISMOS INTERMEDIOS

- + REALIZACIÓN de un PROYECTO CONCRETO, que satisfaga a las Instituciones.
- + Conformación de una COMISION o COMITE de EVALUACION de la RED de INFORMACION ETNOMUSICOLOGICA".

(B) UNIDAD DE COMUNICACION

Teniendo presente que el pueblo está bloqueado en su capacidad de COMUNICACION, tanto a nivel de Comunicación sistemática y permanente.

- La Unidad de comunicación tiene que generar:

- a) Vínculos interinstitucionales
- b) Vínculos de relación popular.

La Unidad de comunicación tiene que restablecer:

- a) La comunicación por medio:
 - + Concurso del personal especializado
 - + Comisión y Comité de Evaluación.

TALLER DE EXTENSION

El Taller se ocupará fundamentalmente de:

- CREAR
- INVESTIGAR
- DIFUNDIR
- ENSEÑAR
- FORMAR

Las Actividades del Taller de Extensión deberán ser:

- (A) - CIENTIFICAS
- (B) - ARTISTICAS
- (C) - DIFUSION
- (D) - INTEGRACION

(A) - ACTIVIDAD CIENTIFICA.- Tiene que reflejar una actitud sistemática y metodológica para llegar a comprender el fenómeno musical en su contexto general y en su aspecto formal principalmente.

Esta actitud incidirá prioritariamente en la Investigación exhaustiva de todo el fenómeno etnomusicológico y en sus áreas de manifestación, y en lo referente a las producciones musicales nacionales en general.

(B) - ACTIVIDAD ARTISTICA.- Es una actividad netamente CREATIVA, por lo tanto tiene forzosamente que producir una ACTITUD de CAMBIO. Para esto el Taller de Extensión se valerá de todos los elementos que disponga en su torno, a partir de la Investigación bien encausada y de la interrelación cultural existente.

(C) y (D) - DIFUSION e INTEGRACION.- Engloba todo lo referente a la Creación de circuitos de Información en relación al aspecto artístico con y el movimiento

R. S. M. E. W.

COMISION TECNICA

La falta en el país de un lineamiento definido sobre la preservación de los materiales y la información recogidos, ha ocasionado en algunos casos daños irreparables ocasionando pérdidas de material de gran alto valor tanto económico como documental (como el caso de las películas) las diferencias en cuanto a la conservación del material Sonográfico recopilado, sobre todo lo referente a cintas magnetofónicas que son las más propensas a sufrir una serie de problemas en cuanto a su fidelidad hacen que los archivos actuales se encuentren en condiciones deplorables propensos a desaparecer y por consiguiente se llega a perder valores culturales irremplazables.

Otro factor que ha condicionado a la deficiente preservación de este material es la diversidad de técnicas y formatos que se han utilizado tanto para la recopilación como para el procesamiento del material recogido.

Los medios con los que se cuenta para la preservación son escasos y en algunos casos no los hay, de aquí que es preciso que a tiempo de implementar un plan o proyecto de recopilación se debiera también destinar un presupuesto para la preservación de dicho material.

Se debiera tender a que sean los originales los que se archiven debidamente, y para su proceso y elaboración en gabinete se usen copias de trabajo.

La falta de información sobre la existencia de trabajos de investigación etnomusicológicas limitan de sobremanera la posibilidad de planificar futuras acciones tendientes a evitar la duplicación de esfuerzos.

Propuesta. Es necesaria una definición de una Política definida e inmediata sobre la preservación de los materiales recopilados así como una ordenación sistemática de las informaciones a fin de canalizarlas y llegar a todos.

Se debe procurar la edición de un manual de procedimientos técnicos que permitiera la estandarización de las técnicas de los requerimientos técnicos.

LOS NUEVOS DESAFÍOS DEL GUIAJE EN EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE: EL IDIOMA AYMARA

MARY LUZ COPARI LAZO¹

Resumen

El uso de los idiomas nativos en el Estado Plurinacional de Bolivia ha cobrado un importante relieve, no solo porque hoy en día han sido reconocidos oficialmente, sino porque revalorizarlos implica impulsar la riqueza de las diversidades culturales para encarar los nuevos desafíos del desarrollo plurinacional, donde el ciudadano boliviano es el protagonista del mismo Estado y su historia avanza conforme a los valores que provienen de sus raíces etnolingüísticas y cosmovisiones ancestrales. Estas inclusiones políticas de reformas culturales y etnolingüísticas no han sido ajenas al Museo Nacional de Etnografía y Folklore a lo largo de su vida institucional, en particular en la última etapa, donde la interacción con los visitantes se ha enriquecido con la inclusión de los idiomas nativos, el aymara en particular. El presente artículo aborda el desafío de los guías en aymara dentro del museo, tratándose de una ciudad donde la mayoría de la población es aymara.

Palabras clave: Turismo interno; MUSEF; idioma aymara; guiaje museológico; inclusión social.

Abstract

The use of native languages in the Estado Plurinacional of Bolivia has gained an important position, not only because it has been officially recognized, but also because it revalues the richness of cultural diversities to face the new challenges of plurinational development, where the Bolivian citizen are the protagonists of the State and its history advances according to the values that come from its ethnolinguistic roots and ancestral cosmovisions. These political inclusions of cultural and ethnolinguistic reforms have not been unknown for the Museo Nacional de Etnografía y Folklore throughout its institutional life, particularly in the last years, where interaction with visitors has been enriched by the inclusion of native languages, particularly aymara. This article focuses on the challenge of guides in aymara language in the museum, in a city where the major part of the population is aymara.

Key words: Inland tourism; MUSEF; Aymara language; guidance in museum; social inclusion.

1 Lingüista y guía de Turismo en Bolivia. Actualmente es guía en el MUSEF. Correo electrónico: maryluz13es@yahoo.es

Introducción

La nueva Constitución Política del Estado boliviano, del 2009, plantea el concepto del Vivir Bien que rompe con los paradigmas de discriminación, explotación y subordinación de nuestros pueblos nativos que se desarrollaron durante varios siglos. De esta manera propone integrar tales sociedades a fin de vivir y convivir buscando el bien común de las personas. Así, emerge el concepto de Despatriarcalización, cuyo objetivo es liberar estereotipos de discriminación y la supresión del orden patriarcal al que se sometieron nuestras sociedades desde el periodo prehispánico (Salguero, 2011:4). Por tanto, la revalorización de los idiomas nativos del Estado constituye un desafío para nuestras sociedades en razón de que promueven el fortalecimiento identitario de nuestras culturas.

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) forma parte de esa práctica descolonizadora a través de la inclusión de lenguas nativas en el servicio de guiaje a sus visitantes, hablantes nativos y bilingües, pues el Estado reconoce a la cultura aymara como una nación (Nueva Constitución Política del Estado, artículos 3 y 5). La práctica del idioma aymara a través del servicio de guiaje contribuye a la revaloración de la lengua de nuestros antepasados, pero también coadyuva a percibir la museografía que expone esta institución cultural, que se interpreta como un reencuentro con las memorias de nuestros antepasados. Desde esta perspectiva, el uso del idioma aymara es un desafío para el guía de museo en un contexto urbano, donde predomina la lengua castellana.

Desafíos del Estado Plurinacional

El Estado Plurinacional de Bolivia, como nación multicultural y plurilingüe, preserva sus identidades culturales a través de sus grupos lingüísticos, mismos que crean vínculos de comunicación e integración entre todos nuestros pueblos. Asimismo, ha confrontado desafíos a lo largo de su desarrollo, como priorizar las prácticas de los idiomas nativos (Layme, 2016:2). La recuperación de las experiencias ancestrales con la inclusión del uso del idioma aymara en el sistema educativo es parte de la lucha por la descolonización y despatriarcalización del Estado. Se refiere al desprendimiento de racismo, machismo y violencia que nos fueron heredadas de la Colonia. Esto implica poner en evidencia desafíos que influyeron en la educación que hoy permiten a nuestras sociedades la integración y valoración de las lenguas originarias de nuestros pueblos bajo el concepto del Vivir Bien.

Ley de Educación 070, “Avelino Siñani - Elizardo Pérez” (2010), como una de las bases de la Educación Boliviana propone que la educación „Es descolonizadora, liberadora, revolucionaria, anti-imperialista, despatriarcalizadora y transformadora de las estructuras económicas y sociales; orientada a la reafirmación cultural de las naciones y pueblos indígena originarios, las comunidades interculturales, afrobolivianas en la construcción del Estado Plurinacional y el “Vivir Bien” (Zabala, 2017: 4).

El creciente interés por el uso de las lenguas nativas en el sistema educativo boliviano, desde el ciclo básico al superior, ha repercutido en los museos estatales de la ciudad de La Paz, como el MUSEF. Por eso, se ha implementado el uso del idioma aymara en los medios virtuales y en las visitas guiadas, permitiendo la difusión del patrimonio cultural.

“...el uso de idioma aymara es un desafío para el guía de museo”

Este idioma nativo predominante en el altiplano boliviano trascendió hasta hoy. Su raíz etimológica proviene de las palabras “*jaya-mara-aru*” que significa “lenguaje de los antepasados” (Mark, 2011: 19). Desde fines del siglo XVI, la lengua aymara comenzó a ser estudiada por Ludovico Bertonio, jesuita italiano, quien se dedicó a transcribir la fonética del idioma desde la escritura latina. Siglos más tarde, lingüistas norteamericanas como Marta Hardman de la Escuela de Florida, y Ellen Ross de Minnesota, fueron las primeras lingüistas en interesarse en esta lengua (Apaza, 2017:7). Pero los primeros estudios oficiales fueron planteados por el lingüista aymara Juan de Dios Yapita (Rivera, 2021:2). Actualmente, el idioma aymara sigue siendo estudiado como una lengua antigua, compleja, dinámica y diversa, que tiene características diferentes a la lengua española.

Su incorporación a las visitas guiadas del MUSEF marca un nuevo hito en las interrelaciones museísticas, pues requiere la implementación de una metodología y lexicografía que se adapte al discurso museológico que plantea la institución. También permite la inclusión y el diálogo cultural con la población aymara dentro del museo.

Recurriendo a los datos generales del Instituto Nacional de Estadísticas (INE) de 2012, la población aymara representa a un 47.6% de la población del departamento de La Paz: “Para el censo 2012, los datos se modifican sustancialmente, debido a que la autoidentificación étnica de la población como Aymaras ha disminuido (en todos los rangos de edad) pues empieza a variar entre el 46% y 58% a comparación del 2001 (...)” (Instituto Departamental de Estadísticas de La Paz, 2020:35-36).

Actualmente el número de hablantes nativos o bilingües va reduciendo notablemente entre la población joven; según sondeo a estudiantes de Unidades Educativas² que visitan el museo, esto podría ser debido a: la falta de difusión del idioma por entidades culturales, la insuficiente práctica del idioma en las familias y los prejuicios de nuestra sociedad. Por estas razones, es necesario que el MUSEF revalorice esta lengua ancestral, difundiéndola a través de la práctica, como una forma de innovar el aprendizaje que brindan las visitas guiadas en las salas de exposición.

Los idiomas nativos juegan un papel muy importante en el proceso de fortalecimiento de la estructura cultural y la cosmovisión de los pueblos originarios en su aporte a la sociedad desde sus propias lógicas. Es así que la puesta en valor del idioma aymara es un nuevo desafío en el servicio del guiaje presencial del MUSEF, también a través del uso de las nuevas tecnologías a través de su página web (www.musef.org.bo). Por tanto, la práctica de nuestras lenguas nativas como el aymara nos permiten reencontrar las identidades, fomentando la integración de nuestros pueblos y naciones originarias en un contexto histórico, social y cultural.

Experiencias del idioma aymara en el MUSEF

El MUSEF es una institución histórico-cultural dependiente de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FC-BCB) que brinda servicios de viajes en varios idiomas, por ejemplo, el idioma español para visitantes nacionales que suelen ser estudiantes de grado inicial, primaria, secundaria, universitarios, pero también otras delegaciones o turismo interno³. Así también otros idiomas como inglés, francés y portugués para visitantes extranjeros.

2 Sondeo de opiniones a 5 Unidades Educativas de provincias del Departamento de La Paz visitantes del MUSEF.

3 Visitantes del interior del país.

La implementación del idioma aymara está dirigida a grupos de pueblos originarios, delegaciones de artesanos, agricultores y padres de familia representantes de unidades educativas provinciales que llegan al MUSEF. Estos guíajes se incorporaron desde la pandemia por COVID-19, tiempo en que surgieron ideas para escribir la propuesta titulada “Programa de guiaje en el idioma aymara” que fue presentada, el 30 de marzo de 2020, con el objetivo de transmitir la riqueza histórica y cultural de nuestro país a los visitantes aymaras.

El desafío de las visitas guiadas al museo enfrenta al guía a la búsqueda de terminología técnica aymara que se adecúe a las salas de exposición. Se debe indagar a partir de diccionarios básicos, pero también dialogar con los mismos visitantes aymaras quienes nos actualizan con nuevos términos, porque este idioma tiene variantes lingüísticas de región a región, de pueblo a pueblo y de *ayllu* a *ayllu*⁴. Por tanto, se indagan términos lingüísticos a partir de la raíz de una palabra o lexema del aymara, por ser una lengua sufijante. Por ejemplo, en el caso de la sala de Alianzas de Metal se expone al mineral como: *qhuya* (mineral), *qhuyiri* (minero), *qhuyirinaka* (los mineros), *qhuyirinakana* (de los mineros), etc. De esta manera, se va enriqueciendo con términos apropiados para cada temática a fin de fortalecer el circuito museístico de la cadena operatoria y sus diversas salas: textiles, máscaras, cerámica, arte plumario, metales y otros.

Cuando un guía explica en idioma aymara crea vínculos que permiten coadyuvar al fortalecimiento y desarrollo de la competencia comunicativa o habilidad de negociar el idioma y así fomentar diálogos de interculturalidad con la población aymara-hablante. En este marco, el guía cumple un rol muy importante al ser el transmisor de conocimientos acerca del patrimonio cultural para conocer más de cerca el museo, donde los visitantes aymaras pueden ejercer su lengua materna fortaleciendo el aprendizaje de la museología, pero también fortaleciendo su propia identidad. De esta manera se facilita la unificación e integración de las naciones originarias, pueblos y comunidades, pero también se crea un ambiente familiar dentro el museo.

La experiencia de visitantes aymara-hablantes que tuvo el MUSEF hasta la actualidad, fue con grupos de comunidades aymaras, autoridades de pueblos y ayllus, padres de familia de estudiantes de colegios de provincias y artesanos. Muchos se identifican con los bienes culturales que pertenecen a sus lugares de origen, por lo que al recorrer las salas algunos dicen:

Ukhamapuniskiw (así siempre es).

Jisa uñajapxapuntwa (Si, hemos visto).

Entonces, para los visitantes aymara-hablantes recorrer algunas de las salas del MUSEF vendría a ser como un reencuentro con la historia de sus antepasados, en razón de que ellos han oído o visto los bienes culturales en alguna parte de su casa o comunidad. Se identifican como los descendientes de quienes elaboraron y crearon el patrimonio cultural exhibido.

“...los visitantes aymaras pueden ejercer su lengua materna, fortaleciendo el aprendizaje de la museología”

4 *Ayllu* es un conjunto de comunidades aymaras conformado por familias, que se organizan social, territorial y políticamente.

Conclusiones

En un Estado como Bolivia donde se reconocen la diversidad cultural y lingüística es necesario adoptar políticas públicas que viabilicen el Vivir Bien en la realidad nacional. Por eso, el uso de los idiomas nativos en las visitas guiadas es un aporte desde el sistema de museos estatales, representando un paso importante para la inclusión social, pues los visitantes sienten que el museo les permite un reencuentro con la historia y cultura de sus antepasados.

Por tanto, para estos fines es necesario:

- Despertar el interés en preservar los idiomas nativos y facilitar las visitas a los museos por parte de la población proveniente de pueblos originarios, con diferentes edades y ocupaciones. En tales propósitos, el MUSEF va avanzando, por ejemplo, con el programa de visitas guiadas a delegaciones de comunidades, autoridades originarias y centros artesanales.
- Adaptar una metodología pedagógica acorde a los requerimientos de los idiomas aymara y quechua; así como elementos de señalética y traducciones de los textos informativos de los museos. El idioma aymara facilita la práctica y el aprendizaje de las personas que tienen esta lengua materna. También forma parte del sistema de descolonización, pues permite revalorizar el conocimiento local y difundir la lengua.

Finalmente, las visitas guiadas en idioma aymara constituyen una política pública de inclusión cultural y social.

Bibliografía

APAZA, Ignacio

2017. La lengua aymara en la lingüística variacionista. *Estudios Bolivianos* 27: 169-192.
http://www.revistasbolivianas.ciencia.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2078-03622017000200010&lng=pt&nrm=iso

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE ESTADÍSTICA DE LA PAZ (IDELP)

2020. *Demografía en La Paz*. En: <https://www.gobernacionlapaz.gob.bo/archivos/demografialapaz.pdf>

LAYME, Félix

2016. La Cultura Aymara en la Universidad Católica. *Revista Ciencia y Cultura* 20 (37): 205-226.
http://www.scielo.org.bo/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-33232016000200010

MARK, Henry

2011. *La historia y el saber aymara para la revitalización de la identidad desde un currículo escolar propio en la región Puno – Perú*. Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Indígena Intercultural UAIIN. Popayán, Colombia.

NUEVA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DEL ESTADO

2008. https://www.oas.org/juridico/spanish/mesicic3_blv_constpolitica.pdf

SALGUERO, Elizabeth

2011. *Despatriarcalización y Descolonización desde el Vivir Bien*. En: http://www.bolivia.de/file-admin/Dokumente/Presse-Medien_Dt%2BSp/Interessante%20Dokumente/Despatriarcallizacion_y_nuevos_modelos_de_desarrollo_esp.pdf

RIVERA, Mario

2021. Juan de Dios Yapita, Pionero de la Educación Bicultural Aymara. *Diálogo Andino* 66: 7-9. https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0719-26812021000300007&script=sci_arttext

ZABALA, Marcelino

2017. Un punto de vista de Descolonización e Inclusión Educativa. *Revista Científica CEPIES* 3(1): 85-92. http://www.scielo.org.bo/pdf/escepi/v3n1/v3n1_a10.pdf

ANEXOS



Anexo 1. Representantes aymaras de la Comunidad Jesús de Machaca, quienes visitaron el MUSEF con guiaje en Aymara, 2022. Fotografía de la autora.



Anexo 2. Visitantes de Oruro visitando el MUSEF con explicaciones en aymara, 2022. Fotografía de la autora.



Anexo 3. Representantes de padres de familia de Unidad Educativa cuya lengua de origen es el aymara, 2021. Fotografía de la autora.

EL MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFÍA Y FOLKLORE COMO ATRACTIVO TURÍSTICO

REYNALDO TUMIRI ALAVI¹

Resumen

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore, en sus sesenta años, ha mostrado adaptabilidad a los paradigmas del nuevo museo moderno, convirtiéndose en un verdadero atractivo turístico de carácter cultural en la ciudad de La Paz. En este sentido, el objetivo del presente artículo es dar a conocer las tendencias del turista respecto a los museos, lo que implica el consumo de experiencias que satisfagan su estadía en el museo, enmarcado en el manejo de los conceptos del museo moderno. Para ello resaltamos al Museo Nacional de Etnografía y Folklore como ejemplo de las nuevas prácticas de un museo que se aplican especialmente en las museografías, la originalidad de sus temáticas o subtemas expositivos, y el relato a través de la interpretación de lo expuesto. Cabe resaltar que las museografías creativas, viables económicamente, incluyen dispositivos y herramientas tecnológicas donde también se aprecia la innovación popular sin descuidar los diferentes servicios. Estos están enfocados sobre todo en el servicio de guiaje para maximizar el placer de descubrir conocimiento y recreación, los guarda equipaje (gavetas), funcionamiento de los servicios sanitarios, tienda de recuerdos, mobiliario de descanso para los visitantes, pero sobre todo la calidez y buen trato al turista.

Palabras clave: museo moderno; atractivo turístico; Museo Nacional de Etnografía y Folklore

Abstract

The Museo Nacional de Etnografía y Folklore, in its sixties, has shown adaptability to the paradigms of the new modern museum, becoming a true cultural tourist attraction in the city of La Paz. In this sense, the objective of this paper is to make known the tourist trends regarding museums, which implies the consumption of experiences that satisfy their stay in the museum, framed in the management of the concepts of the modern museum. For this, we highlight the Museo Nacional de Etnografía y Folklore as an example of the new practices of a museum that are applied especially in museographies, the originality of its exhibition themes or subthemes, and the story through the interpretation of what is exposed. It should be noted that creative museographies are economically viable, they include technological devices and tools where popular innovation is also appreciated without neglecting the different services. These focused above all on the guide service to maximize the pleasure of discovering knowledge and recreation, luggage storage (drawers), operation of sanitary services, souvenir shop, rest furniture for visitors, and above all the warmth and good treatment of tourists.

Keywords: modern museum; tourist attraction; Museo Nacional de Etnografía y Folklore

1 Licenciado en Turismo, investigador y músico. Actual guía en el MUSEF. Correo electrónico: reymara.tumiri@gmail.com

Introducción

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) en sus sesenta años fue respondiendo a las expectativas de diferentes tiempos y actores, iniciando con exposiciones de carácter temporal, posteriormente con exposiciones permanentes y con adquisiciones propias vía compras y donaciones de bienes orgánicos, inorgánicos y misceláneos, llegando a resguardar más de 33.000 bienes culturales y más de 183.000 bienes documentales (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2022). Consolidándose así en un atractivo turístico de carácter cultural en La Paz, con importantes exposiciones de carácter arqueológico, histórico, etnográfico, artístico, entre otros. Actualmente cuenta con las siguientes salas temáticas: textiles, vestimentas, máscaras, cerámica, fotografías de “Damian Ayma”, minería y metales, arte plumario, numismática boliviana y las salas temporales.

El museo desarrolla sus actividades en un icónico de la arquitectura colonial paceña: el ex palacio de los Marqueses de Villaverde, que es una suntuosa casona de piedra y adobe. Allí, el museo fue adaptándose progresivamente a las nuevas prácticas del museo moderno relacionado con lo distinto, dinámico, sensible a las preocupaciones del público, cargado de ideas y proyectos imaginativos, viable económicamente, participativo (De Varine, citado por Borrega, 2010), pero también inclusivo, descolonizador y despatriarcalizador. Estos conceptos abandonan los formatos autoritarios centrados en la mera estética de los museos tradicionales y trabajan con otros medios novedosos utilizando materiales audiovisuales y ambientes reales o reconstruidos, representando los objetos en el contexto en que fueron creados o son utilizados, estableciendo referencias sociales donde la interpretación de lo expuesto es vital.

En esa tendencia de los paradigmas del nuevo museo, el MUSEF se considera un proveedor de experiencias culturales y un atractivo turístico importante. De hecho, para los turistas los museos son atracciones importantes y sin ellos los viajes serían más cortos. Por lo tanto, los museos juegan un papel relevante en el aumento de la cuota del turismo e influyen positivamente en esta industria, proporcionando el incremento de actividades económicas incluso para el comercio minorista de la ciudad de La Paz.

Las exposiciones del Museo Nacional de Etnografía y Folklore

El MUSEF es un verdadero atractivo turístico cultural, con novedosas instalaciones museográficas y la originalidad en temáticas y subtemas expositivos, planteados desde guiones que respetan tiempos y espacios que permiten apreciar la antigüedad de nuestro territorio, pero también disfrutar de la modernidad. Además, existe un especial cuidado en la calidad de los servicios que ofrece el museo.

Respecto a la antigüedad del edificio del MUSEF y su decorado arquitectónico, corresponden al llamado ex palacio de los Marqueses Villaverde que data de 1730 y presenta un estilo de arquitectura colonial donde destaca la fachada barroca mestiza con arquerías de piedra y el arco triunfal central de medio punto, con un escudo heráldico esculpido en piedra. Estos detalles le dan una reputación importante y son parte de la atracción turística. Por este tipo de arquitectura colonial fue declarado Monumento Nacional en 1930. Ade-

*“El MUSEF es un
verdadero atractivo
turístico cultural”*

más, es importante señalar que se encuentra ubicado en el centro histórico paceño, entre las calles Ingavi y Jenaro Sanjinés (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2022).

Las museografías que propone el MUSEF son creativas y viables económicamente, incluyen dispositivos y herramientas tecnológicas innovadoras. Por estos factores, diferentes autores consideran a los museos como verdaderos destinos culturales (Frey y Meier, citado por Piekkola et al., 2014). El interés relacionado con los museos atrae a visitantes muy diversos, convirtiéndose en lo que denominamos “factor diferenciador”, transformándose no solo en verdaderos destinos culturales, sino también en líderes de influencia para los flujos turísticos. Asimismo, las diferentes exposiciones que conforman al MUSEF permiten conocer diferentes aspectos de las culturas bolivianas, por tanto, fomentan el flujo turístico del país.

El edificio antiguo del siglo XVIII alberga tres salas, entre las cuales se encuentra la sala **Tejiendo la Vida** (Figura 1), donde se exponen textiles desde el proceso de transformación o cadena operatoria. En esta sala se muestra el uso de diferentes materiales como lanas o algodón, herramientas como ruecas, agujas y batidores de huesos de llama (*wichuñas*), tintes naturales en base a plantas y su respectivo teñido. Todo esto se apoya con una interpretación mediante infografías, dispositivos y herramientas tecnológicas como la proyección de videos donde las tejedoras exponen su trabajo. Seguidamente se complementa la



Figura 1. Salas Tejiendo la Vida y Vistiendo Memorias. Fotografía del autor, 2022.

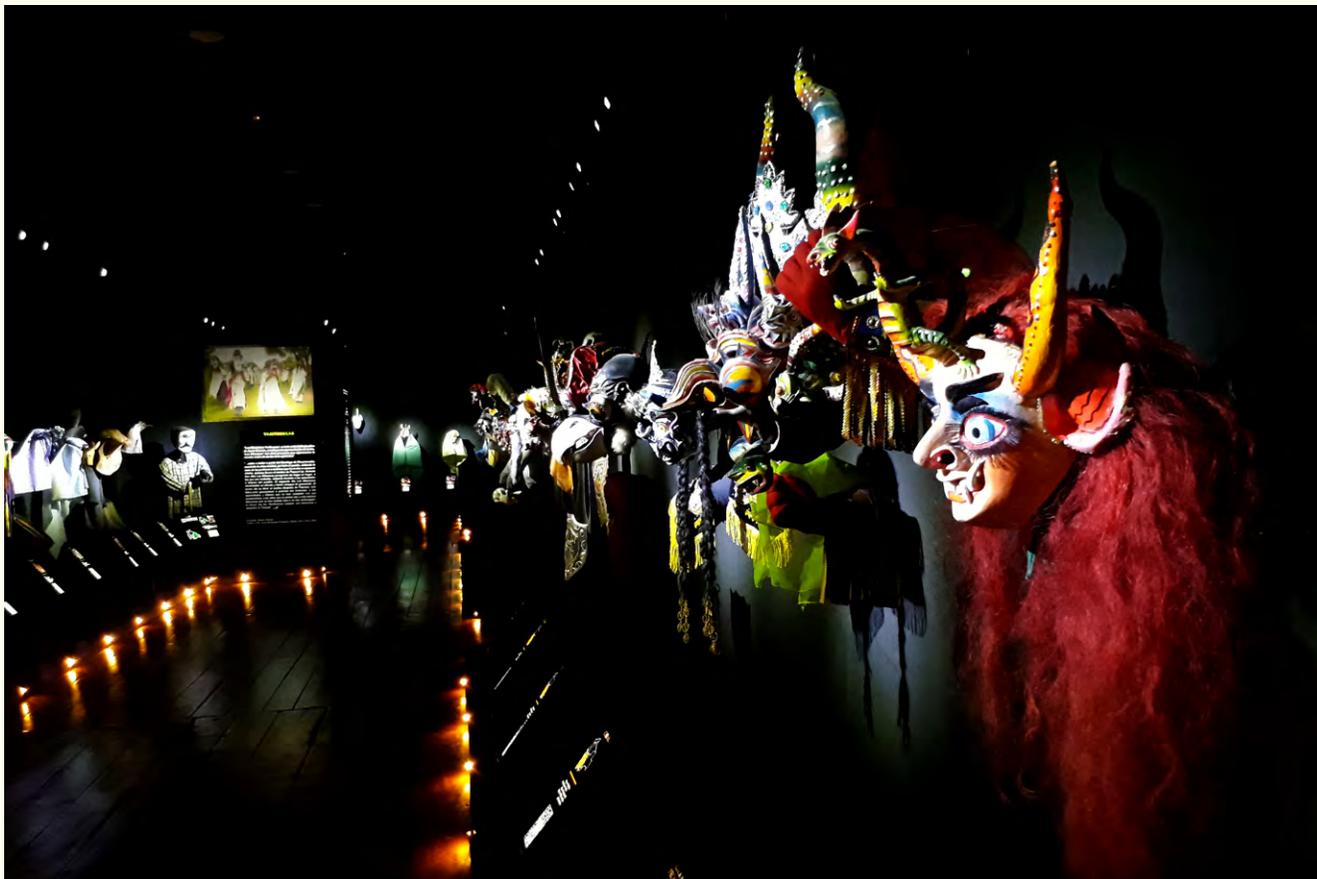


Figura 2. Sala Los diversos rostros del alma. Fotografía del autor, 2022.

exposición con la muestra cronológica de los textiles desde épocas prehispánicas, pasando por la colonia y llegando a lo contemporáneo; los paneles vidriados muestran cada textil en sus dos lados. Luego se tienen las sala **Vistiendo Memorias** y **Vistiendo la Cabeza**, en las cuales se muestran las vestimentas y gorros de diferentes naciones indígenas; estas exposiciones están acompañadas de infografías que muestran la evolución de estos conjuntos en el tiempo, tanto femenina como masculina, nuevamente apoyándose con videos y documentales.

En la sala denominada **Los diversos rostros del alma** (máscaras) se ve la máxima expresión de la puesta museográfica, ya que destaca la escenografía de una sala oscura donde cada máscara y parte del traje tiene una iluminación individual. Cuenta con cuadros fotográficos en la pared que interpretan las respectivas danzas; al lado de cada máscara se observa un mobiliario con una pequeña cédula, imágenes y un “QR” (Quick Response), que son códigos de respuestas rápidas que al ser escaneadas muestran la información de cada máscara. Esta sala además cuenta con sonido ambiente de los diferentes ritmos de las danzas y luces de piso para su circulación. Según la percepción de los visitantes, es la sala que más gusta, puesto que provoca emociones y sentimientos variados (Figura 2).

La antigua casona Guidi y el inmueble del Fondo Complementario Petrolero fueron transformados desde el 2001 en una nueva construcción contemporánea moderna, exclusivamente para que funcione como museo, diseñada por el arquitecto Carlos Villagómez, inaugurada el 2004 (Museo Nacional de Etnografía y Folklore, 2022). Este sector alberga las restantes salas que complementan el recorrido de las exposiciones. Aquí se encuentra la sala **Moldeando la Vida** (cerámica), que destaca por su amplio espacio



Figura 3. Sala Moldeando la Vida.
Fotografía del autor, 2022.

donde se aprecia un mobiliario museístico de vitrinas de gran envergadura divididas hasta en tres pisos donde se expone cerámica, desde los materiales y herramientas para el proceso de transformación y la exposición cronológica de cada bien cultural. Destaca la cerámica de la cultura tiwanacota y su influencia a través del arte iconográfico en otras culturas. Las vitrinas bien iluminadas con decenas de luces inferiores y superiores realzan la exposición y los detalles de cada cerámica en una observación de 360° (Figura 3). Para maximizar la comprensión, se aprecian pantallas grandes empotradas en la pared con videos que permiten observar las diferentes técnicas del manejo de la cerámica en comunidades actuales.

Continuando con el recorrido se encuentra la sala **El poder de las plumas** (arte plumario) que en la entrada muestra un murete con pantallas de videos que exponen la gran diversidad de aves que hay en Bolivia. Esto se complementa con una exposición de aves en tamaño real elaboradas en fibra de vidrio, destacando a cóndores y flamencos que son representados en pleno vuelo. En esta sala se aprecia un mobiliario museístico acorde al gran espacio, nuevamente con vitrinas grandes bien iluminadas donde se expone el arte plumario y su cronología. En otras vitrinas se exponen sombreros, tocados, brazaletes y coronas de diferentes regiones de Bolivia.

La sala de fotografías **Damián Ayma Zepita, el fotógrafo Itinerante** expone imágenes de gran tamaño en blanco y negro con vivencias de pueblos mineros de Bolivia de mediados del siglo XX; cuenta con una serie de muretes donde se exponen las fotografías y sus descripciones. Esta sala es amplia con una buena iluminación. Damian Ayma, nacido en Oruro en 1921, fue fotógrafo itinerante; su trabajo fue reconocido como Memoria del Mundo de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), considerada la primera colección de fotografías de Bolivia.



Figura 4. “El Tío” de la mina en la sala Alianzas de Metal. Fotografía del autor, 2022.

En el segundo piso se aprecia la sala **Alianzas de Metal** (minería y metales) en la cual se destaca una escenografía realista de la deidad de los mineros de Bolivia conocido como “El *Tío*”, personaje con ofrendas reales de hojas de coca, licores, dulces y cigarrillos; las luces muy bien direccionadas realzan a la deidad como si estuviera en una verdadera mina (Figura 4). Por otro lado, se tiene un mapa geográfico de Bolivia en alto y bajo relieve donde se localizan los lugares de extracción minera desde tiempos prehispánicos, pasando por lo colonial y lo contemporáneo, identificado con pequeñas luces que el visitante puede manipular a través de interruptores para comprender dónde estuvieron las minas en el pasado y el presente. También, podemos apreciar la escenografía de una puerta colonial con goznes y aldabas de cobre; al abrirla, al interior expone la fotografía de una iglesia de la época. Esta sala también muestra escenografías reales de un taller de herrería y un taller de joyería. Se aprecian exposiciones de joyas en oro y plata (prehispánicas y contemporáneas), utensilios de cocina en cobre, entre otros accesorios y herramientas de metal. Las pantallas de la sala muestran videos sobre el proceso de extracción de los minerales en las minas, su transformación y uso en la vida social.

La sala **Numismática Boliviana** que está en el subsuelo del edificio nuevo, alberga una colección de monedas desde la época de la colonia hasta lo contemporáneo; también se aprecian billetes antiguos y recientes, con un mobiliario de paneles de vidrio donde las monedas y billetes pueden ser observados en

ambas caras junto a una cédula. La contextualización es complementada con videos que relatan la historia de la numismática de nuestro país. La sala posee una excelente iluminación para poder apreciar los pequeños detalles de las monedas y los billetes.

Finalmente, están las salas temporales, actualmente con la temática de alimentos. ***Uyway-Uywaña: Crianza Mutua para la vida***, expone las relaciones existentes entre todos los seres que se establecen para obtener los alimentos. Además, existe una exposición menor sobre los rituales agrícolas en la Isla de Sol del Lago Titicaca: ***Wat'a Markan Yapu Uywan Ajayupa***.

De esta manera, el MUSEF ha ido transformándose y adaptándose a nuestro tiempo, entendiendo las diferentes demandas del público visitante, como decía Donaire:

Los turistas entran al espacio museístico con una intención clara de buscar experiencias extra-ordinarias, fuera de lo ordinario. Hay dos formas de conseguir este fin: o bien la contundencia de los objetos expuestos es tan rotunda que por sí solos logran el efecto deseado o bien la forma como son expuestos (el relato) permite captar el interés del visitante. Existiría una tercera, que sería convertir el continente (el espacio) en el principal reclamo del conjunto, aunque en realidad esta operación desmuseiza el museo y lo convierte en un monumento. No quiero decir que sea una opción errónea, aunque intuyo que sí, sino que debemos entonces analizar el museo con los criterios que estudiamos el uso turístico de los monumentos. Hemos comentado que los no turistas también entran en los museos con el respeto y la devoción de un continente de experiencias relevantes. En cierta manera, los residentes son un poco turistas en los museos de sus propias ciudades. El matiz, tal vez, sea la intensidad. El visitante «exige» la relevancia, mientras que el residente tolera un grado menor de excepcionalidad (Donaire, citado por Arrieta 2012: 35).

“...los guías dan la mejor interpretación de lo que está expuesto y la temática desarrollada”

Hoy en día el público visitante de museos es selecto y sofisticado en su forma de consumir experiencias culturales, ellos llevan la idea de ser retribuidos con el disfrute recreativo y adquisición de nuevos conocimientos (Piekkola et al., 2014). En ese contexto, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore brinda experiencias extraordinarias, aplicando museografías innovadoras, provocando emociones y sentimientos en el turista, que lo llevan a querer recorrer los destinos que forman parte de la exposición.

Servicios de museo para turistas

La satisfacción que se tiene después de visitar un museo está relacionada con la calidad de presentación museográfica, el aprendizaje y los servicios que se dispone. En ese sentido, el MUSEF brinda calidad de servicio, pues son los visitantes que deben llevarse la impresión de una buena organización; incluso existe la impronta de superar las expectativas que los turistas y visitantes tienen de un museo. Hoy en día el MUSEF está abierto al público en general y, gracias al incremento de visitantes nacionales y extranjeros, mantiene estos servicios que otorgan calidad al museo.

La mirada turística en el museo moderno es primordial, se busca la atención del público mediante una oferta atractiva ligada a la calidad de servicio. Los servicios del MUSEF son actividades que se manifiestan desde el acceso y recepción al público, entre

ellos se cuenta con la **recepción**, lugar de recibimiento donde el público obtiene información sobre el museo regalando trípticos y facilitando los tickets de ingreso. La persona que atiende boletería es bilingüe, también está encargada de **la tienda de recuerdos**, que es un lugar donde se expenden *souvenires*, catálogos, publicaciones de investigaciones y exposiciones del museo, postales de bienes culturales, entre otros. El **servicio de visitas guiadas**, es uno de los más requeridos por los visitantes, puesto que los guías dan la mejor interpretación de lo que está expuesto y la temática desarrollada. Si bien el museo cuenta con una gran variedad de tecnologías interpretativas que ayudan a entender la exposición, ninguna de ellas reemplaza el trabajo de los guías, puesto que manejan un buen trato al visitante, saben interactuar gratamente, manejan emociones y sentimientos que surgen entre los visitantes. Para Bayón, el contar con un programa de visitas guiadas es normal en función a los distintos tipos de público, entre ellos escolares y universitarios, y siempre que sea posible se puede ofrecer el guiaje en distintos idiomas, atender las necesidades de grupos particulares, como niños o personas con capacidades diferentes (Bayón, 2012:108) (Figura 5). De esta manera, los guías del MUSEF han sabido construir diferentes tipos de discursos dirigidos a cada uno de los grupos, tomando en cuenta que no es lo mismo hablar con niños de primaria, con turistas de la tercera edad, con delegaciones de alguna comunidad indígena o autoridades departamentales. Para ser guía de museo se necesita percibir el tipo de atención que debe dirigirse a cada público.

El museo también ofrece los servicios de **biblioteca y videoteca** gratuita para todo el público de lunes a viernes. Posee un **auditorio** para diferentes presentaciones. Cuenta con otros servicios que contribuyen a una visita cómoda como es el caso del **servicio de guarda equipaje (gavetas)**; el buen funcionamiento de los **servicios sanitarios, servicios de ascensor y rampas móviles** para sillas de ruedas o en caso de vistas de personas con capacidades diferentes; **servicio diario de limpieza** de los diferentes ambientes del museo y un mobiliario de descanso; y sobre todo la calidez del personal del MUSEF y el buen trato al visitante.



Figura 5. Diferentes públicos que visitan el MUSEF. Fotografía del autor, 2019.

Los servicios del museo, según el manual práctico de la ICOM

Son todas las disposiciones tomadas por el museo en el plano social, intelectual y material para permitir al público hacer una visita cómoda, agradable e instructiva. La calidad de esos servicios disminuye el grado de frustración, incomodidad y fatiga, lo que permite aprovechar mejor las exposiciones y los eventos, sin lo cual, el placer de descubrir y aprender disminuye y se observa entonces que la afluencia del público al museo disminuye (Woollard, 2006: 105).

Gilabert distingue así “a la obra de arte como un bien y al museo un servicio, puesto que su intención última es generar unas prestaciones destinadas a la comunidad social” (Gilabert, 2011:126). La idea de un visitante sobre el museo es ser retribuido con el disfrute recreativo, adquisición de nuevos conocimientos, ser bien tratado en la cuestión de los servicios de museos y la calidad de acogida. En una investigación académica, Parguñá (2015) indica que las motivaciones de visitar un museo están en la adquisición de aprendizaje, factores relacionados con aspectos emocionales, diversión y descanso. Por lo descrito, las motivaciones para visitar un museo están relacionadas con la recompensa intrínseca, es decir la sensación de satisfacción que siente un visitante y/o turista, adjetivo calificativo que es el capital principal del MUSEF respecto a las experiencias de satisfacción.

La importancia del Museo Nacional de Etnografía y Folklore para el turismo

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore es un espacio muy importante dentro de la oferta turística cultural en La Paz. Se encuentra dentro de un conjunto de museos ubicados en el centro histórico. Antes de la pandemia, en la gestión 2018, el MUSEF recibió 11.482 visitas de turistas extranjeros, 3.825 visitas de turistas nacionales, y 10.682 visitantes estudiantiles, llegando a ser uno de los museos más visitados del país. Así también se advierte que es un museo que se va adaptando a los paradigmas del nuevo museo, evidenciándose no solo por la técnica de observación cualitativa sino también por las encuestas a turistas en la cual resaltaban la museografía creativa y de calidad, apoyadas con dispositivos y herramientas tecnológicas sin dejar de lado los servicios complementarios de calidad (Tumiri, 2021:146). Como decía Mork (2006), los museos con buen desempeño que proponga exposiciones museográficas interesantes y servicios de calidad son forzosamente los más visitados. Por lo tanto, la aplicación de los conceptos del nuevo museo, como factor diferenciador del MUSEF en relación a otros museos de la ciudad de La Paz, lo constituyó como verdadero atractivo turístico, esencial para dinamizar la economía turística local.

Desde fines del siglo XX se reconoce la dependencia entre museos y turismo, puesto que desempeñan un papel importante en las actividades de ocio de las personas, convirtiéndose en atracciones turísticas de importancia. Peña y López (2022), citando a Víctor Middleton, en su artículo “La irresistible atracción de la demanda”, indican que a inicios de la década de 1990 en Londres el 70% de las personas que visitaban los museos eran turistas y no locales, por lo que el concepto de servicio público se refiere al concepto de servicio al turismo.

Las visitas a museos en un principio fueron consideradas para completar el tiempo libre de estadía de los turistas y con el tiempo se convirtieron en parte de los *tour*s de las ciudades, como indica la folletería promocional de la década de 1970:

En los folletos de viajes de finales de los años setenta, en las ciudades exclusivamente europeas: París, Londres, Roma, la visita a museos solía ser una propuesta que, en la mayoría de los casos, se sugería para las horas libres, dejando la programación planificada colectivamente para ver edificios singulares y palacios. Posteriormente en

los años noventa, veinte años después, los términos se habían invertido, ahora eran los museos los objetivos principales dejando el resto de las atracciones como secundarias (Rico, 2002:16 citado por Andrade, 2016:122).

En la ciudad de La Paz el MUSEF es parte de la oferta turística general, muchas agencias de turismo incluyen la visita a algún museo en los recorridos a la ciudad, más conocidos como “*city tour*”, y entre sus preferidas está el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (Tumiri, 2021: 167).

Los *tours* de museos son parte de las ofertas turísticas, sobre todo en lugares que tienen un importante legado patrimonial. De hecho, en Latinoamérica se pueden constatar diferentes ofertas exclusivas de *tour* de museos en folletería física, páginas web y redes sociales.

En Bolivia aún no se ofrecen los *tours* de museos exclusivos, ya sea en folletería física, páginas web o redes sociales; sin embargo, las agencias de turismo en La Paz preparan “*tours a la carta*” ante cualquier demanda, requerimientos del turista y sus necesidades.

Los museos tienen una relevancia importante en cuanto a la oferta patrimonial cultural dentro de la industria turística, aunque Piekola y colaboradores (2014), citando a Aarsman, indica que los museos en la mayoría de los casos no pueden ser considerados como parte de la industria turística, pero, aun así, tienen un impacto considerable. Para muchos visitantes y turistas los museos son atracciones relevantes que contribuyen a que la estadía se prolongue y sea variada en las atracciones del lugar, evidenciando que los museos juegan un papel principal en el aumento de la cuota del turismo, e influyen positivamente en esta industria en sus ámbitos de origen, formando parte del impacto económico de una manera directa.

Conclusión

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore es parte de la oferta de los museos en el Centro Histórico de la ciudad de La Paz donde existe mayor afluencia de visitantes extranjeros y nacionales. Esto se debe a su ubicación estratégica, pero también a la adaptabilidad a los paradigmas del museo moderno en relación a la originalidad de las temáticas expositivas, mejoramiento en las museografías instaladas, calidad en los servicios complementarios para turistas, y fortificación virtual de la promoción del MUSEF.

Varias empresas de turismo que realizan visitas guiadas al museo se benefician económicamente por la oferta expositiva que el MUSEF sostiene.

Estos gastos crean nuevos gastos y se produce un efecto multiplicador. Los estudios de impacto que miden los efectos adicionales del mercado creados son populares entre los políticos y los administradores porque les brindan razones para gastar dinero en los museos (Frey y Meier, citado por Piekola et al., 2014 :16).

Los turistas gastan dinero tanto en los museos como fuera de ellos. Este gasto tiene una gran importancia para las economías locales, de hecho varios museos por si mismos son atractivos turísticos importantes, y como argumentan Piekola y colaboradores (2014) los museos proporcionan actividad económica relacionada con la industria del turismo y el comercio minorista. A pesar de la importancia de la actividad económica, la existencia de los museos rara vez puede justificarse por factores puramente económicos. Los museos son, sobre todo, los proveedores de experiencias culturales, y el objeto de su creación nunca ha sido el de aumentar la actividad económica, salvo en el caso de los proyectos de ecomuseos locales.

Bibliografía

ANDRADE, Doris

2016. *Determinantes de la asistencia a museos en Colombia. Una perspectiva desde la economía de la cultura*. Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla. Sevilla, España. Recuperado de <https://docplayer.es/63269574-Tesis-doctoral-determinantes-de-la-asistencia-a-museos-en-colombia-una-perspectiva-desde-la-economia-de-la-cultura.html>

ARRIETA, Iñaki

2012. *MUSEOS Y TURISMO: Expectativas y realidades*. Bilbao, España. Recuperado de <https://web-argitalpena.adm.chu.es/pdf/UHWEB137642.pdf>

BAYÓN, Isaac

2012. *Museología y Museografía*, Curso 2012/2013. Recuperado de <https://studylib.es/doc/5316097/museologia-y-museologia-isaac-bayon>

BORREGA, Yolanda

2010. *Museos locales y comunitarios del lago Titicaca*. Instituto de Investigación Consultoría y Servicios Turísticos (IICSTUR) UMSA. La Paz, Bolivia. Recuperado de: <http://turismo.umsa.bo/documents/332882643/0/cuaderno15museos+titikaka.pdf>

GILABERT, María

2011 *La gestión de museos: Análisis de las políticas museísticas en la Península Ibérica*. Tesis Doctoral, Universidad de Murcia. Murcia, España. Recuperado de <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/77896/TLMGG.pdf>

MORK, Paal

2006. *Marketing. Cómo administrar un museo: Manual práctico*. International Council of Museums (ICOM). Paris, Francia. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147854_spa

MUSEO NACIONAL DE ETNOGRAFIA Y FOLKLORE

2022. *Historia del MUSEF*. www.musef.org.bo (10 de noviembre de 2022)

PARGUIÑA, Susana

2015. *Las motivaciones de los turistas que visitan los museos de a Coruña*. Máster en planificación y gestión turística. Coruña, España. Recuperado de https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/15553/ParguinaFernandez_SusanaPatricia_TFM_2015.pdf?sequence=2&isAllowed=y

PIEKKOLA, Hannu, Otto SUOJANEN y Arttu VAINIO

2014 *Economic impact of museums*. University of Vaasa Levón Institute. Vaasa, Finlandia. Recuperado de http://www.museoliitto.fi/doc/Economic_impact_of_museums.pdf

PEÑA, Sebastián y Milagros LÓPEZ

2022. *Estudio de factibilidad para la implementación del Museo del Maíz en la ciudad de Cuenca-Ecuador*. UCUENCA. Cuenca, Ecuador. Recuperado de <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/39459/1/Trabajo-de-Titulacion.pdf>

RICO, Juan Carlos

2002. *¿Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracaso*. Silex Ediciones. Madrid, España.

TUMIRI, Reynaldo

2021. *Factores que inciden en la afluencia de turistas extranjeros en los museos del centro histórico de la ciudad de La Paz*. Tesis de Maestría, Carrera de Turismo, Universidad Mayor de San Andrés. La Paz, Bolivia.

WOOLLARD, Vicky

2006. *Acogida de los visitantes. Cómo administrar un museo: Manual práctico*. International Council of Museums (ICOM). Paris, Francia. Recuperado de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147854_spa



THAKHI

◆ musef ◆

CAMINOS DEL MUSEF

