

Políticas y prácticas de descolonización en los museos

Un estudio preliminar comparado entre Bolivia
y Nueva Zelanda/Aotearoa¹

María Lois

■ Doi: 10.54871/ca25ms14

Introducción

Este capítulo presenta parte de un proceso de investigación, que partió de un trabajo de campo realizado desde la Universidad de Otago (Dunedin, Nueva Zelanda/Aotearoa), entre mayo y agosto de 2019. La investigación fue financiada en el seno del programa José Castillejo del Ministerio de Educación y Cultura del gobierno de España. Una segunda fase del trabajo de campo se desarrolló en Bolivia, iniciado con una comunicación en la Reunión Anual de Etnología (RAE) de 2021 del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (La Paz, Bolivia) y que continuó, de forma intermitente, en el Centro de Estudios Superiores Universitarios (CESU) de la Universidad Mayor de San Simón (UMSS, Cochabamba, Bolivia), hasta 2024.

¹ Este texto es una versión ampliada de lo expuesto en 3 publicaciones previas (Lois, 2022a; Lois, 2023 y Lois, 2024).

El objetivo de la investigación era trabajar sobre prácticas y políticas contemporáneas en torno al patrimonio en Estados poscoloniales. Para ello, partíamos de entender el patrimonio como “un modo de producción cultural” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 149), como una construcción discursiva (Smith, 2006), con lenguajes y significados materiales y simbólicos para las identificaciones y representaciones de los diferentes grupos sociales. Si bien el surgimiento de la idea de patrimonio está asociada con la consolidación de los Estados nacionales europeos, la definición de comunidades políticas está marcada por la imaginación de un tiempo transversal y un espacio común, expresados en prácticas de resignificación y reconstrucción de elementos y referencias culturales (Grupo de Investigación Espacio y Poder, 2019). En ese sentido, las formas patrimoniales se convirtieron en una expresión de la construcción del Estado-nación (Shannan Peckham, 2003, p. 2). La cultura y lo cultural (García García, 1998) se transformaron en patrimonio cultural del Estado, y esto, en una cuestión regulada e implementada a través de las políticas públicas, es donde la producción de patrimonio se materializa en diferentes formas de representación e imaginación de las formas culturales de comunidades políticas y sujetos colectivos. Siguiendo esa argumentación, el proyecto se centraba en el proceso de patrimonialización, es decir, en el proceso a través del cual espacios, individuos, objetos, afectos, tradiciones, etc., son reconstruidos, reinterpretados y afectados para convertirse en patrimonio (Lois y Cairo, 2015). En ese proceso de significación y puesta en valor, algunas voces, lugares y valores son performados como elementos de significación cultural, en una negociación constante de los espacios de representación y las materialidades de visibilización de una comunidad. La idea de partida era trabajar precisamente sobre uno de los lugares icónicos de las políticas de enunciación y reconocimiento de las comunidades políticas: sobre museos.²

² Es esencial mencionar que las reuniones desarrolladas en la Oficina de Desarrollo Maorí de la Universidad de Otago (Dunedin), con Hata Temo (Kaitohutohu Māori/

Sobre la comunidad imaginada: el censo, el mapa y el museo

Como argumentaba Anderson, los museos, junto con la elaboración de un censo y de una cartografía común, han sido parte esencial de la construcción de los Estados-nación y de la imaginación política de sus comunidades (Anderson, 1993), siendo el patrimonio su vehículo de expresión por excelencia (Shannan Peckham, 2003, p. 2). Concebidos como “espacios formales para preservar y exponer lo que nos conecta a una historia común” (Iversen y Smith, 2012, p. 126), los museos han existido como instituciones para formalizar y transmitir “la legitimidad del linaje” (Anderson, 1993, p. 229).

Desde finales de los años ochenta, la llamada nueva museología posiciona un debate en torno a las funciones y a la autoridad de los museos, reflexionando sobre el lugar de enunciación y la contextualidad de las representaciones. La Asociación de Estudios Críticos de Patrimonio (ACHS), en su manifiesto fundacional, reflexionaba en torno a cómo “necesitamos preguntarnos sobre las relaciones de poder que se mantienen invocando al ‘patrimonio’” (ACHS, 2012). Incluso el ICOM (Consejo Internacional de Museos) reformulaba la definición de lo que es un museo, después de un prolongado trabajo de consultas y reflexión que se cerraba en 2022. En paralelo, los museos han comenzado a ser revisados políticamente. Si “la propia naturaleza de una exhibición [...] la convierte en un terreno en disputa” (Lavine y Karp, 1991, p. 1), las exposiciones y muestras se pueden conceptualizar como prácticas discursivas, donde las cuestiones de enunciación y recreación abren un espacio para la discusión política sobre políticas de representación. A través de

Consejero Maorí), Barlow Anderson (Kaiāwhina pūtere/Gestor de Proyectos) y Alison Finigan, así como la orientación de Anna Carr, profesora del Departamento de Turismo, fueron centrales en definir los alcances y contactos de la investigación, así como las posibilidades de su materialización. En estas reuniones y encuentros, los requisitos éticos para la realización de trabajo de campo con/sobre maorí, que no vamos a desarrollar en profundidad en este capítulo, marcaron profundamente la investigación.

la cualificación de narrativas, afectos, y contextos para ser representados, el lugar de exposición se convierte en un escenario de negociación de gramáticas de poder. Las políticas de exhibición y exposición despliegan gramáticas de visibilidad permitidas de las comunidades patrimonializadas, normalizando, difuminando o silenciando determinadas subjetividades y/o desigualdades. Las representaciones “no reflejan o presentan una imagen, simplemente: las jerarquías, clasificaciones, convenciones discursivas y prácticas representacionales de una exposición configuran sujetos y, en ese proceso, despliegan sus términos de acción” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998, p. 80). En ese sentido, los museos se han convertido en espacios de disputa en torno al reconocimiento identitario, y, por ende, en lugares para la enunciación política de los márgenes de la estatalidad. Concebidos históricamente como proyectos políticos, como veíamos, entonces los museos y las exposiciones también pueden considerarse como lugares de discusión y contestación (Zolberg, 1996; Cameron, 2003).

En ese sentido, y recuperando el camino abierto por trabajos previos, la hipótesis de partida de esta investigación sería que el patrimonio es una política de identidad; por tanto, su escala de interpretación y puesta en escena se convertiría en un acto político. La patrimonialización no es solo una política de representación; también es una representación política. Las escalas de interpretación y exhibición del patrimonio se convierten en una performance política, delimitando aquellas memorias y pasados colectivos en dónde se enraízan los valores y las identidades de una comunidad, y sus políticas de representación posibles, dando significado a la propia exhibición patrimonial.

Finalmente, una última herramienta teórica: si entendemos que ciertas formas de expresión cultural legitiman ciertas prácticas de soberanía y estatalidad (Shapiro, 2004), aproximarnos a las prácticas de gobernanza cultural en los museos no sería solamente un ejercicio de revisión de las formas culturales asociadas a identidades particulares, si no también a sus prácticas, materialidades,

lenguajes de representación como lugares de enunciación respecto a la propia identidad estatal (Campbell, 2003). De esta forma, la gobernanza cultural sería resultado de un complejo proceso de negociaciones entre diferentes actores en diferentes espacios y tiempos. Por otro lado, como parte de los objetivos generales del proyecto, se buscaba, precisamente, un acercamiento a los procesos de gobernanza cultural en contextos postcoloniales, como forma de contribución a la discusión sobre regímenes de soberanía y estatalidad permisibles para sujetos políticos colectivos diversos en el momento actual. Las prácticas de representación pueden reafirmar o desafiar un marco de gobernanza cultural, especialmente cuando las comunidades en los márgenes formulan sus propias representaciones.

Los contenidos y registros escritos, orales, visuales y performativos se abordaron como prácticas de producción discursiva (Rose, 2007). Para procesar ambas líneas de trabajo, se recurrió al análisis crítico de discurso (CDA), habitualmente empleado en los estudios críticos de patrimonio. En definitiva, las políticas y prácticas en torno a la representación de lo indígena en Nueva Zelanda y Bolivia fueron analizadas como narrativas y herramientas de representación diferencialmente escaladas, siendo la escala de su interpretación y exhibición un proceso político en constante negociación disputa y construcción.

Los contextos

Nueva Zelanda-Aotearoa es un país formado por dos islas principales (la Isla Norte y la Isla Sur) y unos 700 islotes. Tiene una población de 5.348.600 habitantes (Stats NZ, 2024); de esa población global, el 17,1 % se identifican como maorí y 9 de cada 10 personas así identificadas viven en la isla Norte (Stats NZ, 2021).

En términos del desarrollo de este trabajo, es fundamental un referente histórico-político del país; esto es el tratado de Waitangi

(*Te Tiriti*), documento fundacional de Nueva Zelanda. Su nombre viene de la Bahía de las Islas donde fue firmado, el 6 de febrero de 1840. El tratado sería un acuerdo entre unos 540 jefes maorí (*rangatira*) en su formato final y la Corona Británica. Reconocida por la Corona y firmada en 1835 por las llamadas tribus unidas de Nueva Zelanda (maorí del norte de la isla Norte, esencialmente), la Declaración de Independencia, pedía protección al rey frente a la posible soberanía francesa, lo cual llevó a constantes disturbios que provocaron que la Oficina Colonial británica reclamara su soberanía y negociara un tratado con los maorí.

El Tratado de Waitangi, sin embargo, como documento que representa el acuerdo, tiene dos versiones, una en inglés y otra en maorí. Esta última concedería un derecho de gobernanza a los británicos, mientras que los maorí mantendrían su soberanía sobre tierras y recursos, con los mismos derechos. Sin embargo, el Tratado es el foco de interpretaciones en disputa (en torno a los términos de soberanía y propiedad, básicamente) y, sobre todo, presentaría un importante referente para el país en términos éticos, pero no jurídicos. En consecuencia, la protección de los derechos maorí deriva de la voluntad política y del reconocimiento específico del Tratado, usualmente, por cuestiones éticas.

Bolivia nació como Estado en 1825, con un proceso de independencia que la convierte en la República de Bolívar. Tiene una superficie de 1.098.580 Km², y una población de 11.312.620 personas (Instituto Nacional de Estadística, 2024). En el censo de 2001, un 62 % de la población se autoidentificaba como indígena y un 47 % de la población declaraba hablar alguna lengua indígena. En el 2012, la población que se autoidentificaba como indígena fue de un 41 % (Lois, 2022a). En las últimas décadas, el país ha estado inmerso en un proceso de cambio político, que se abre en el año 2000 con un ciclo de protestas, seguido de elecciones en 2005 y de la promulgación de una nueva Constitución en 2009. En el centro de ese proceso, se reconocía a un sujeto indígena originario campesino como motor de cambio del país y de su refundación. La Constitución Política

del Estado (CPE) establecía un marco transversal de derechos y competencias para pueblos indígenas y sancionaba sus derechos colectivos (capítulo 4). Reconocía 36 lenguas indígenas oficiales, el pluralismo jurídico, la existencia de circunscripciones indígenas, el ejercicio de la democracia directa y la democracia comunitaria. Esta última por medio de la elección, designación o nominación de autoridades y representantes por normas y procedimientos propios de las naciones y pueblos indígenas originarios campesinos. Finalmente, la CPE sancionaba la implementación de una gestión pública intercultural (art. 99); los museos se establecían como competencias exclusivas de los tres niveles del Estado, esto es el Estado central, los gobiernos autónomos departamentales, los gobiernos autónomos municipales, además de las autonomías indígenas originarias campesinas (artículos 299, 303, 305).

Recuperando a Anderson (1993) y al museo como elemento ritual y legítimo de la comunidad imaginada, en Nueva Zelanda la reformulación promovida desde el Estado de *Te Papa Tongarewa* como museo estatal binacional en 1992, y en general, la trayectoria de los museos neozelandeses desde la demanda del reconocimiento de Waitangi como documento fundador del país, son muestra de un contexto de contestación y resignificación política del pasado colonial desde los años sesenta y setenta, que habrían abierto un camino paradigmático en términos de escenarios e institucionalidades postcoloniales y pueblos indígenas. En el caso de Bolivia, el proceso de cambio, o la reformulación de la comunidad política y la subsecuente remodelación institucional a partir de la Constitución promulgada en 2009, es el marco de referencia que reincide en los museos como escenarios claves en la re-imaginación política del país. Estos dos contextos, en mirada cruzada, funcionarán como referencia para iniciar una reflexión general y más amplia sobre la construcción y movilización de narrativas identitarias y nueva museología en contextos socialmente diversos. En definitiva, sobre las posibilidades y limitaciones y las paradojas de los lenguajes, expresiones y poéticas del museo postcolonial.

Los casos: el Museo del Tratado de Waitangi (Aotearoa/Nueva Zelanda) y la Casa de la Libertad (Sucre, Bolivia)

Los procesos de Independencia y los procesos de descolonización formal son momentos fundacionales en la imaginación de los Estados poscoloniales. Por ello, trabajaremos en esta sección sobre dos lugares dedicados a esa independencia. Por un lado, en Waitangi, Bahía de las Islas, Nueva Zelanda, en el Museo del Tratado de Waitangi, dedicado a la memoria del tratado, y en el Salón de la Independencia, de la Casa de la Libertad, en Sucre, Bolivia.

El Museo del Tratado de Waitangi es de una creación relativamente reciente, de 2016, en los predios que fueron donados al pueblo de Nueva Zelanda en 1932 por el gobernador general del momento y es administrado por una junta en torno al fideicomiso. El espacio del museo forma parte del terreno donde se firmó el tratado de Waitangi, en 1840, que abarca unas 500 hectáreas en la costa de Paihia, incluyendo la casa del tratado; el *Te Rau Aroha* o Museo del Precio de la Ciudadanía (*Museum of the Price of Citizenship*), en torno al servicio militar de los māorí en las fuerzas armadas de Nueva Zelanda, e inaugurado en 2020; el *Te Whare Rūnanga*, un lugar de encuentro y reunión tallada siguiendo las formas maorí y el *Te Korowai ō Maikuku*, refugio de una canoa tradicional (*waka*). El conjunto fue declarado en 2019 el primer monumento histórico nacional (*National Historic Landmark*), siendo referido como un lugar “fundamental para nuestra identidad cultural y origen como una nación bicultural moderna [...] sigue siendo un espacio pivote para el compromiso con las ideas de nación e identidad nacional” (Heritage New Zealand Pouhere Taonga, 2024).

El museo, como decíamos, gira en torno a la firma del tratado y su exhibición está dividida en series temporales que acometen el tiempo de antes, durante y después de la firma. En una de las cartelas de bienvenida, se advierte del propósito del museo:

Lugar de nacimiento de nuestra nación, Nueva Zelanda. Aquí contamos la relación entre dos pueblos, maorí y británico, que fundaron juntos una nación [...], la historia continúa. Es una historia para todo el mundo, para todas las personas quienes llaman a Aotearoa Nueva Zelanda su casa, para quienes la visitan (ver Figura 1).

De ahí, la propuesta narrativa se desarrolla entre representaciones sobre las primeras conversaciones y encuentros, sobre las diferencias y desencuentros, anécdotas, pinturas y, en general, una propuesta de representación de la historia con ángulos múltiples. La propia representación del tratado, con una versión en maorí y la otra en inglés, abren el camino en torno a las posibles interpretaciones del texto como elemento en disputa. Algunas disquisiciones sobre porqué los maorí y la Corona británicas firmaron el tratado, quiénes firmaron las 9 copias del texto, dónde (en la isla Norte, excepto por 4 lugares) y quiénes no lo firmaron forman parte de una conversación en torno a la heterogeneidad de espacios, tiempos e historias del tratado.

Figura 1. Sala en el Museo Waitangi (2019)



Fuente: María Lois [Archivo fotográfico personal].

Las referencias murales al jefe supremo de Waikato, que habría rechazado firmar en dos ocasiones y que inicia un camino para construir una monarquía maorí similar en estatus a la británica con el objetivo de detener el avance colonizador que se mantiene hasta hoy, incide de nuevo en la exhibición de la diversidad de imaginaciones de lo maorí, en el marco de una propuesta de conversación incómoda, pero ineludible que exhibe el museo. La propia imaginación en torno a la firma del tratado nombra una serie de varias propuestas de representaciones artísticas contemporáneas de la firma (*Imagining the Signing*), en una suerte de reconstrucción del momento constituyente, aunque sea una escena que no cuente con registros visuales. Unos pasos más allá, un mural sobre la ratificación del tratado en 1860 comparte espacio con otro que recoge como “en 20 años, los maorí se habían convertido en minoría en su propia tierra. En 50 años, la mayoría de esta tierra había dejado de ser suya” (ver Figura 1).

Si bien, como decíamos, el tiempo del museo de Waitangi comienza relatando los primeros encuentros entre maorí y *pākehā* (europeos), la exhibición termina con una propuesta contemporánea. Esto es, con la visibilización de diferentes texturas sobre esa biculturalidad, no solo a través de fotografías de la *Marcha por las Tierras* maorí de 1975, o de la marcha de 2004, en protesta por una regulación de la propiedad de las orillas de las costas y del lecho marino que desembocó en la fundación de partido Maorí, sino también con un retrato de las entonces reina británica Isabel II, reina maorí Te Atairangi Kaahu, Primer Ministro y el Ministro encargado de las negociaciones del tratado en la ceremonia de disculpa y reconocimiento formal de la Corona Británica de la confiscación indebida de tierras Tainui tras ser demandada en el tribunal de Waitangi (*Waikato Raupatu Claims Settlement Act*), que supuso la rehabilitación del tratado referente para la estatalidad neozelandesa. Este perfil del poder monárquico rompe, tanto en el caso maorí como en el británico, con la generalización de la reconstrucción de

los momentos fundacionales del país en el museo, figurada sobre referentes exclusivamente masculinos.

Una serie de murales con testimonios personales actuales en torno al tratado cierran la exposición; en ellos, se exhiben toda una gama de reflexiones en torno al tratado que oscilan desde el reconocimiento de su relevancia como punto de partida y guía del viaje del país a su calificación como “carga para las tribus del norte” (Fotografías de la autora, 2019) emitida por el líder y autoridad maorí Erima Henare, pasando por una reflexión que pone sobre la mesa la procedencia asiática de uno de cada cuatro habitantes de Auckland frente al universo maorí-europeo que rodea al tratado. La exhibición se cierra de esta manera manteniendo la solidez de una propuesta argumental basada en un relato con aristas, conflictos, negociaciones y polifonías que cuestionan la desigualdad inscrita en la homogeneidad y muestran una narrativa polifónica y bicultural, pero desde una pluralidad heterogénea.

En América Latina, “el establecimiento de las identidades nacionales [...] está ineluctablemente ligado a un proceso de identificación por el cual los descendientes de los nacidos en Europa en América establecen una diferenciación con los nacidos en la metrópoli” (Cairo, 2022, pp. 198-199). En el surgimiento de los nuevos estados y comunidades imaginadas, los “pioneros criollos” y su propio papel en la burocracia colonial hispánica es esencial para entender la oleada independentista entre 1809 y 1829. De hecho, Bolivia lleva el nombre de Simón Bolívar, fundador de la República de Bolívar y uno de los llamados libertadores de América. En 1825, en Sucre, se firmó el Acta de Independencia de la Nueva República, se redactó la primera Constitución boliviana, y se reunió el Congreso boliviano, siempre en la Casa de la Libertad, conocida como Palacio Deliberante hasta la guerra federal (1898-1899), cuando los poderes ejecutivo y legislativo se trasladaron a La Paz. El edificio estuvo prácticamente abandonado hasta 1939, cuando un Decreto Supremo dotó a la Sociedad Geográfica de Sucre de la custodia y conservación del lugar, con el fin de crear un museo histórico, que

se inauguró en 1977. Al igual que el museo en Waitangi, fue declarado Primer Monumento Nacional, en este caso, por Decreto Supremo 5918, artículo 1, en 1961.

El edificio abarca varias salas. La Sala Virreinal ofrece un relato desde la época precolombina hasta el Grito Libertario, también en Sucre en 1809, y que marcó el inicio de los tiempos de las guerras de independencia en la región. La Sala de Guerrillas, centrada en las luchas contra las tropas virreinales. La Sala de los Firmantes, dedicada a los congresistas que proclamaron el Acta de Independencia. La Sala del Mariscal Sucre de 1995, dedicada a Antonio José de Sucre y Alcalá, también conocido como Gran Mariscal de Ayacucho, líder independentista que ejerció como segundo presidente de Bolivia. La Sala de Honor, espacio para recibir visitas de honor. La Galería de los Presidentes, antiguo Senado, dedicada a los presidentes del país. Una biblioteca, que lleva el nombre del escritor local y primer presidente de la Casa de la Libertad Joaquín Gantier, y el Salón de la Independencia, galería dedicada por completo a la descolonización formal del país. El Salón era originalmente una capilla; luego, aula magna de la Universidad, y más tarde sede del primer congreso constituyente, o Asamblea Deliberante, donde se redacta y firma el Acta de Independencia de la República Boliviana. El hemiciclo está dividido por una baranda de madera que separa los sitios de los congresistas de los ocupados por el pueblo. La característica principal del recinto es el muro frontal, donde los retratos de los héroes nacionales del país presiden el espacio bajo un artesonado mudéjar y una vidriera con el escudo nacional boliviano. En el centro de la pared, un retrato de Simón Bolívar por José Gil de Castro (1785-1841), artista que desarrolló un estilo específico para retratar a los vencedores (Gutiérrez Viñuales, 2003, p. 1). En el extremo izquierdo del cuadro leemos “Retrato mío hecho en Lima, con la más grande exactitud y semejanza” (Fotografías de la autora, 2022).

Figura 2. Salón de la Independencia de Casa de la Libertad (2022)



Fuente: María Lois [Archivo fotográfico personal].

A la derecha de Bolívar, encontramos un cuadro del ya mencionado Mariscal de Ayacucho. A su izquierda, José Ballivián, también conocido como el Mariscal de Ingavi, general boliviano de destacada actuación durante la guerra peruano-boliviana y undécimo presidente del país.

Otros dos lienzos completan la pared frontal por encima de los dos mariscales. Sobre Sucre, un cuadro de Tupak Katari, líder aymara de dos legendarios cercos a la ciudad de La Paz y de otras revueltas contra las autoridades coloniales, y finalmente descuartizado en Peñas (La Paz), en 1781. Su declaración antes de morir “A mí me mataréis, pero volveré y seré millones” forma parte de la historia política de Bolivia no sólo como grito de rebelión, sino también como profecía política (Lois, 2022b, p. 28). En el lado derecho del muro, encima de Ballivián, una representación de Bartolina Sisa.

Bartolina también fue líder de las luchas indígenas organizando campamentos militares y un cerco a la ciudad de La Paz con Katari.

Como se puede ver en la Figura 2, las paredes laterales del Salón también forman parte de la patrimonialización de la independencia boliviana, al albergar otras dos representaciones pictográficas categóricas. En el lado izquierdo de la pared principal, un cuadro de Juana de Azurduy; en el derecho, uno de Tomás Katari. Cacique indígena del norte de Potosí, Tomás Katari encabezó una revuelta indígena contra el aumento de impuestos coloniales y otras situaciones opresoras en 1781, meses antes de las rebeliones de Sisa y Tupak Katari. Dos banderas nacionales (tricolor y wiphala) cierran las esquinas de la pared principal. Por último, en el centro de la sala, se expone el Acta de Independencia en una urna sobre una columna de piedra. El texto que la acompaña refiere al Grito Libertario del 25 de mayo de 1809:

El mundo sabe que el Alto Perú [Bolivia en esa época] ha sido en el continente de América el altar donde se derramó la primera sangre de los libres, y la tierra donde está enterrada la tumba del último de los tiranos (Casa de la Libertad 2022).

En suma, la Sala presenta diversas texturas de la independencia. Además del Acta, las espadas o la balaustrada de los congresistas como signos fundacionales de Bolivia, se evocan y conmemoran otras rebeliones, héroes y memorias. Es el caso de las pinturas de Tupak Katari y Bartolina Sisa, de Gastón Ugalde, presentadas en el Salón de la Independencia el 6 de agosto de 2014, 189° aniversario de la Independencia. Tanto Sisa como Katari habían sido declarados Héroes Nacionales Aymaras de Bolivia en 2005. Las imágenes de Juan de Azurduy y Tomás Katari llegaron al Salón de la Independencia en 2016, en el 207 aniversario del Grito Libertario. Tomás Katari fue declarado Héroe Nacional en 2014 junto a Kurusa Llawi, que lideró rebeliones indígenas quechuas logrando liberar mitayos en el norte de Potosí, y también fue esposa de Tomás. Otras memorias, otros lugares, otras identidades de género se asignan a

los significados de independencia, descolonización, estatalidad y soberanía en Bolivia. Como se señala en la web institucional:

La Casa de la Libertad es un espacio de legitimación, reconocimiento y encuentro de las culturas de Bolivia, apoyando la relectura de la historia de los pueblos oprimidos o invisibilizados en el pasado, bajo criterios de inclusión, ya que el proceso de cambio social y cultural interesa a todos los ciudadanos, indígenas, criollos, mestizos y afrodescendientes en condiciones de equidad (Casa de la Libertad, 2022).

La presencia de Tupak Katari, Bartolina Sisa, Tomás Katari y Juana de Azurduy subraya las rebeliones contra el orden colonial, en una línea temporal traza otras temporalidades en la historia oficial de la emancipación de Bolivia, refiriendo el ciclo de rebeliones en la Sudamérica colonial entre 1780 y 1782 sobre el que han trabajado varios autores (Quispe, 1988; Klein, 2015). Los cánones de representación en torno a libertadores y héroes nacionales, que según Gutiérrez Viñuales (2003, p. 3) “se los viste con pompa y elegancia, ataviados con uniformes de gala y condecoraciones, y cargándolos con el típico y artificioso envoltorio” convive con los cuadros de Tupak y Bartolina, donde el fondo de sus retratos es la wipha-la. La solemnidad se sitúa en la Sala, más que en los cuadros. En cualquier caso, el sincretismo forma parte del régimen representacional de la galería, en términos de cánones artísticos y tiempos referenciales para la(s) independencia(s). Áreas de La Paz, el Norte de Potosí o Peñas conviven con Ayacucho, Ingavi o Sucre como lugares testimoniales para la independencia oficial. Todos ellos se sitúan comúnmente en la época colonial como espacio moral, pero los itinerarios y lugares de memoria de la independencia son tan diversos como los sujetos colectivos expresados en la galería.

Por último, las lecturas de género en procesos de patrimonialización son la mera expresión de un debate más amplio (Reading, 2015; Grahm y Wilson, 2018). Ya se ha argumentado que el contenido de los roles y estereotipos de género depende de los valores culturales (Cuddy et al., 2015), y la patrimonialización es un proceso

generalizado, desde la toma de decisiones de lo que debe ser autorizado como patrimonio hasta la gestión, preservación y exhibición del mismo. El caso de la Casa de la Libertad, como escenario de gentrificación y patrimonialización es, cuanto menos, complejo. La mujer aparece como figura descolonizadora, declarada heroína nacional, rompiendo con el tradicional imaginario masculino de los libertadores y vencedores de América Latina y Bolivia. Pero, al mismo tiempo, los relatos históricos sobre la presencia femenina insisten en sus relaciones maritales (Bartolina Sisa y Tupak Katari; Tomás Katari y Kurusa Llawi; Juana de Azurduy y Padilla). Paradójicamente, los estereotipos de género asociados a una masculinidad basados en la valentía y la aptitud para la organización militar parecerían convertirse en el estándar para visibilizar la participación de las mujeres en los procesos de descolonización.

Conclusiones

Lo permitido, en términos de visibilidad de lo indígena en los procesos de descolonización formal e independencia en los museos, es múltiple, contextual, y contestado. Las representaciones contemporáneas apuntan a resistencias, represiones, incorporaciones, negociaciones o acuerdos, esto es, a procesos diversos en torno a la representación de sujetos y procesos colectivos en Estados poscoloniales y a la heterogeneidad de sus prácticas políticas. Sería interesante reflexionar en términos del papel del museo en ese sentido, como espacio de expresión, de invisibilización o de regulación de las formas de representación permitidas. La multiplicidad de agencias políticas es exhibida en dos museos monumentos históricos nacionales en torno a la acción diversa en la construcción estatal de ambos países, con una propuesta de imaginación y despliegue de políticas de identidad en torno a lo indígena en ese proceso.

En el caso de la Casa de la Libertad, uno de los museos más populares y visitados de Bolivia, podríamos hablar de un ejercicio

sincrético en torno a la descolonización, desde la negociación y legitimación de los valores nacionales de interculturalidad en las narrativas oficiales. Las memorias, las escalas y las identidades de género interpretadas y expuestas forman parte de una representación política que delimita los recuerdos colectivos y los acontecimientos pasados en los que se basan los valores comunitarios, las identidades políticas, y la plurinacionalidad institucional en el museo.

En el caso del Museo del Tratado de Waitangi, hablamos de uno de los museos relativamente menos populares del país, por su localización y novedad de su fundación, pero también por las constantes controversias respecto al reconocimiento del tratado como referente de reconstrucción de los sujetos colectivos en Nueva Zelanda. Sin embargo, las marchas por el tratado, celebradas entre el 10 y el 19 de noviembre de 2024 en contra de la redefinición de los principios del tratado y el posterior referéndum de su propuesta promovida por el primer ministro (*Treaty Principles Bill*) inciden en algo que también presente en el museo, esto es, la interculturalidad conflictiva. En definitiva, entendemos Waitangi como un museo que intenta proponer un relato múltiple y complejo del contexto pasado y contemporáneo, interpelando desde esa complejidad las posibilidades de expresión cultural de la emancipación y del biculturalismo institucional en el museo.

En definitiva, trabajar desde el laberinto de la representación patrimonial clásico, desde el museo, muestra un material abierto, accesible, visible, consumible y muy significativo de las paradojas de la patrimonialización y de las políticas de representación y visibilización de lo indígena contemporáneo.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.

Association of Critical Heritage Studies (2012). *Manifiesto*. <https://www.criticalheritagestudies.org/history>

Cairo, Heriberto (2023). *Geopolítica de América Latina y el Caribe*. Síntesis.

Cameron, Fiona (2003). Transcending fear—engaging emotions and opinion—a case for museums in the 21st century. *Open Museum Journal*, 6, 11–14.

Campbell, David (2003). Cultural governance and pictorial resistance: reflections on the imaging of war. *Review of International Studies*, 29, 57–73. <https://doi.org/10.1017/S0260210503005977>

Casa de la Libertad (octubre de 2022). *Acta de Independencia*. <http://casadelalibertad.org.bo/pWebWP/wp-content/uploads/2017/08/ACTA-DE-LAINDEPENDENCIA.pdf>

Casa de la Libertad (octubre de 2022). *Visión*. <https://casadelalibertad.org.bo/vision/>

Cuddy, A. J. C. et al. (2015). Men as cultural ideals: Cultural values moderate gender stereotype content. *Journal of Personality and Social Psychology*, 109(4), 622–635. <https://doi.org/10.1037/pspi0000027>

García García, José Luis (1998). De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad*, 27, 9–20.

Grahn Wera y Wilson, Ross J. (eds). (2018). *Gender and Heritage. Performance, Place and Politics*. Routledge.

Grupo de Investigación Espacio y Poder (2019). *Patrimonialización y turismo en la Comunidad Autónoma de Madrid (1983-2016): Una geografía legal*. https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-78962/Informe%20_patrimonializacion%20persp%20legal%20CAM.pdf

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003). Construyendo las identidades nacionales. Próceres e imaginario histórico en Sudamérica (siglo XIX). En Manuel Chust y Víctor Mínguez (eds), *La construcción del héroe en España y México (1789-1847)* (pp. 281- 306). Valencia: Universitat de Valencia.

Heritage New Zealand Pouhere Taonga (2024). *National Historic Landmarks*. <https://www.heritage.org.nz/places/nationalhistoriclandmarks#te%20pitowhenua%20waitangi%20treaty%20grounds>

Instituto Nacional de Estadística [INE]. (2024). *Sitio web oficial*. <https://www.ine.gob.bo>

Iversen, Ole Sejer y Smith, Rachel C. (2012). Connecting to everyday practices: experiences from the digital native's experiment. En Elisa Giaccardi (ed), *Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture* (pp. 126-144). New York: Routledge.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*. California: University of California Press.

Klein, Herbert (2015). *Historia mínima de Bolivia*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Lois, María (2022a). Expresiones, identificaciones, patrimonializaciones: las representaciones de lo maorí en el museo post-colonial de Nueva Zelanda. En Museo Nacional de Etnografía y

Folclore MUSEF (Ed) *Anales de la Reunión Anual de Etnología (RAE)* (pp. 311- 320). La Paz: MUSEF.

Lois, María (2022b). *Volvieron y son millones. El proceso de cambio en Bolivia (2005-2020)*. Akal.

Lois, María (2023). Tiempos, espacios y géneros en la Casa de la Libertad: negociando la descolonización. *Decursos: Revista de Ciencias Sociales*, 45, 161-181.

Lois, María (2024). Negotiating Decolonisation? Memories, Places, and Gender Identities in Casa de la Libertad Sucre, Bolivia. En Rodrigo Christofoletti, Naomi Oosterman, Camila Andrea Malig Jedlicki (Eds.), *Colonial Heritage, Power, and Contestation: Negotiating Decolonisation in Latin America and the Caribbean* (pp. 51-65). Springer

Lois, María y Cairo, Heriberto (2015). Heritage-ized Places and Spatial Stories: B/Ordering Practices at the Spanish-Portuguese Raya/Raia. *Territory, Politics, Governance*, 3, 321- 343. <https://doi.org/10.1080/21622671.2014.926088>

Quispe, Felipe (1988). *Tupak Katari ¡Vuelve... carajo!* La Paz: Ediciones Ofensiva Roja.

Reading, Anna (2015). Making feminist heritage work: gender and heritage. En Emma Waterton y Steve Watson (Eds.), *The Palgrave Handbook of Contemporary Heritage Research* (pp. 397-413). London: Palgrave Macmillan.

Rose, Gilian (2007). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Newbury Park: Sage.

Shannan Peckham, Robert (2003). Introduction: The Politics of Heritage and Public Culture. En Robert Shannan Peckham (Ed.), *Rethinking Heritage: Cultures and Politics in Europe* (pp. 1-16). I.B. Tauris.

Shapiro, Michael. J. (2004). *Methods and Nations: Cultural Governance and the Indigenous Subject*. New York: Routledge.

Stats NZ (2021). *Statistics*. <https://www.stats.govt.nz/>.

Stats NZ (2024). *Statistics*. <https://www.stats.govt.nz/>.

Zolberg, Vera L. (1996). Museums as contested sites of remembrance: the Enola Gay Affair. En Sharon Macdonald y Gordon Fyfe (Eds.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World* (pp. 69–82). Blackwell.