

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO**



**PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DEL PERÚ**

**Reconstrucciones Imaginarias**

**Arqueología, Consolidación de la Verdad Histórica y Plataformas de Legitimación**

**TESIS PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADA EN ARTE CON  
MENCION EN ESCULTURA QUE PRESENTA LA BACHILLER:**

Spelucin Silva Novoa, Lorena

**ASESORES:**

Mitrovic Pease, Alejandro Mijail  
Luyo Torres, Graciela Verónica

Lima, 2020

## Resumen

La presente tesis de investigación teórico-artística, con gran aporte documental, aborda la arqueología como disciplina que consolida verdades históricas, y las plataformas que les otorgan validez. De este modo, *Reconstrucciones Imaginarias* indaga en los factores que explican la creación y destrucción de una *forma de historia*, así como en los mecanismos utilizados por las *plataformas de legitimación* para definir el valor de las diferentes perspectivas sobre la historia. Por ello esta investigación plantea la siguiente interrogante: ¿es posible que existan diferentes verdades desde las cuales se ha construido nuestra historia y que sean los mecanismos que poseen las *plataformas de legitimación* los que determinen el valor que les atribuimos a dichas verdades? El proyecto ha sido abordado a través de la historia de un objeto cultural: la interpretación de los templos de Cerro Blanco y Punkurí realizada por Julio C. Tello en 1938 en el Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú. El objetivo de la tesis es reflexionar sobre las condiciones que permiten maximizar o minimizar un hecho determinado en la construcción de la historia. Asimismo, pretende rescatar el valor que tienen las diferentes narrativas o relatos en la construcción de la verdad histórica y evidenciar los mecanismos utilizados en las *plataformas de legitimación* para consolidar dichas verdades. En síntesis, este escrito busca estudiar cómo estamos construyendo y contando nuestra historia.

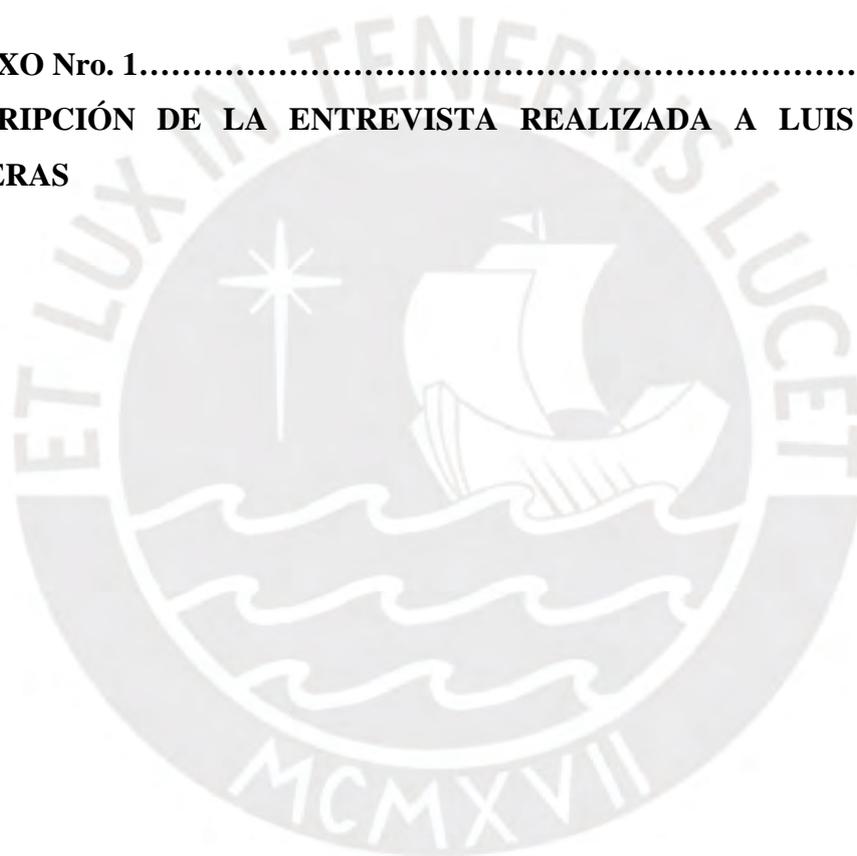
## Abstract

The present theoretical-artistic, with great documentary contribution, research thesis deals with archeology as a discipline that consolidates historical truths, and the platforms that give them validity. In this way, *Reconstrucciones Imaginarias* investigates the factors that explain the creation and destruction of a form of history, as well as the mechanisms used by *legitimation platforms* to define the value of different perspectives on history. That is why this research raises the following question: is it possible that there are different truths from which our history has been built and that it is the mechanisms that *legitimation platforms* possess that determine the value we attribute to these truths? The project has been approached through the history of a cultural object: the interpretation of the temples of Cerro Blanco and Punkurí created by Julio C. Tello in 1938 in the National Museum of Anthropology History and Archeology of Peru. The objective of the thesis is to reflect on the conditions that allow maximizing or minimizing a given fact in the construction of history. It also seeks to rescue the value of the different narratives or stories in the construction of historical truth and to demonstrate the mechanisms used in the *legitimation platforms* to consolidate these truths. In summary, this paper seeks to study how we are building and telling our history.

## ÍNDICE

<b>I. INTRODUCCIÓN AL PROYECTO.....</b>	<b>5</b>
<b>1.1 PRESENTACIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>1.2 MOTIVACIÓN E INTENCIÓN DEL PROYECTO.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2.1 PUNTO DE PARTIDA.....</b>	<b>7</b>
<b>1.2.2 IMAGINAR MUCHOS RELATOS.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2.3 RELATOS Y PLATAFORMAS DE LEGITIMACIÓN.....</b>	<b>10</b>
<b>1.2.4 INTENCIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>1.3 PROBLEMA Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>13</b>
<b>II. ESTADO DEL ARTE.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 DISCURSOS SOCIO-POLÍTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX Y SUS MODOS DE CONFIGURACIÓN DEL IMAGINARIO HISTÓRICO NACIONAL.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.1 ANTES DEL SIGLO XX.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1.2 INICIOS DE UNA INTROSPECCIÓN NACIONAL.....</b>	<b>19</b>
<b>2.1.3 EL FIN DE LA PATRIA NUEVA.....</b>	<b>22</b>
<b>2.2 LO IMPERCEPTIBLE ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y EL ARTE.....</b>	<b>24</b>
<b>2.2.1 LA ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ.....</b>	<b>25</b>
<b>2.2.2 DESENTERRANDO LA HISTORIA DESDE OTRAS PERSPECTIVAS.....</b>	<b>29</b>
<b>2.2.3 CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN REALIZADA POR JULIO C. TELLO.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 PLATAFORMAS DE LEGITIMACIÓN.....</b>	<b>35</b>
<b>III. MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>38</b>
<b>IV. PROPUESTA CONCEPTUAL EN EL DESARROLLO DE LA TESIS.....</b>	<b>41</b>

<b>V. RECONSTRUCCIONES IMAGINARIAS.....</b>	<b>50</b>
<b>5.1 SOBRE EL PROYECTO Y SUS ANTECEDENTES.....</b>	<b>50</b>
<b>5.2 SECUENCIA SIMBÓLICA.....</b>	<b>62</b>
<b>5.3 YANQA: REVISTA TRIMESTRAL DE ESTUDIOS</b>	
<b>ARQUEOLÓGICOS.....</b>	<b>89</b>
<b>5.4 EXCAVACIONES .....</b>	<b>113</b>
<b>5.5 EN EL MUSEO.....</b>	<b>116</b>
<b>5.6 PROPUESTA DE MONTAJE.....</b>	<b>119</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN VISUAL.....</b>	<b>128</b>
<b>VII. ANEXO Nro. 1.....</b>	<b>137</b>
<b>TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A LUIS GUILLERMO</b>	
<b>LUMBRERAS</b>	



## I. INTRODUCCIÓN AL PROYECTO

### 1.1 PRESENTACIÓN

En los vastos almacenes de la casona donde funcionaba el Museo Bolivariano<sup>1</sup>, Julio C. Tello había logrado establecer, con mucho esfuerzo, una modesta puesta en escena para exhibir los tesoros descubiertos en el Perú. Durante el invierno de 1938, el por entonces presidente de la Nación, Oscar Benavides, se encontraba recorriendo esos pasillos guiado por el arqueólogo. Aunque el proyecto-museo estaba aún inacabado, el mandatario pudo apreciar el arduo trabajo realizado en su interior. El punto álgido de la visita fue cuando, luego de ver las fotografías del Templo de Cerro Blanco, el presidente preguntó: “¿No ha modificado nada? Porque es maravilloso [...] Ahora que he visto todo y he comprendido su labor, le manifiesto que tendrá todo el apoyo necesario. Tendrá usted el dinero y facilidades para su trabajo”. Le palmeó el hombro izquierdo y le dijo “Querido amigo Tello”. Según los escritos de Toribio Mejía Xesspe, de ese acontecimiento nace el Museo Nacional de Antropología<sup>2</sup> e Instituto de Investigaciones antropológicas (TMX-630:47- 49,51).

*Reconstrucciones Imaginarias* explora la arqueología como disciplina que consolida verdades históricas, y las plataformas que les otorgan validez. En ese sentido, el presente proyecto explora en los factores que explican la creación y destrucción de una *forma de historia*, así como en los mecanismos utilizados por las *plataformas de legitimación* para definir el valor de las diferentes perspectivas sobre la historia. La propuesta ha sido desarrollada a partir de la memoria de un objeto cultural, la interpretación de Julio C. Tello del Templo de Cerro Blanco y Punkurí, construido en el actual Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú en (MNAAHP) en noviembre de 1938, cuando aún era llamado Museo de Antropología (fig.1).

La interpretación realizada por Tello se mantuvo en el museo por treinta y cinco años, durante los cuales los avances en arqueología e historia se hicieron presentes en las singulares maneras de descifrar dicho objeto cultural. Por lo expuesto, no podemos dejar de lado el hecho de que las subjetividades de los líderes de la institución, a pesar de estar insertas en un contexto museístico, se establecieron de acuerdo a la ideología hegemónica asociada a determinado periodo en nuestro país. Fuera del museo, esas narrativas (subjetividades)

---

<sup>1</sup> Espacio que hoy forma parte del Museo Nacional de Arqueología Antropología e Historia del Perú (MNAAHP) y almacena el material referente a la historiografía republicana.

<sup>2</sup> Actualmente denominado MNAAHP. Curiosamente, el 3 de mayo del 2019 este museo fue cerrado a disposición del Ministerio de Cultura para realizar mejoras técnicas en la edificación y en las exhibiciones. La institución afirma que su reapertura ha sido planeada para el Bicentenario de la Independencia.

estuvieron acompañadas por varios mecanismos de legitimación, como publicaciones de libros, revistas, periódicos, entre otros, que también reforzaron el valor del contenido que se deseaba establecer. Entonces, durante su existencia –el objeto de la presente investigación– recibió una serie de juicios de valor muy distintos entre sí, según cómo se pensó y fue entendido por los diversos directores del museo, y de esos múltiples modos se mostró a todos los peruanos. La creación y destrucción de la maqueta de Julio C. Tello puede ser entendida como un acto simbólico: la fundación y disolución de una manera de escribir la historia relacionada a la *especulación*, lo que en determinado momento se pudo entender como una forma de ejercer la arqueología.

Para esta investigación es preciso señalar que nos referiremos a los museos, libros, revistas, videos y diarios, es decir a los medios que validan y materializan subjetividades, como *plataformas de legitimación*. Asimismo, la problemática se abordará desde una posición teórico-artística que concluirá con la presentación de una propuesta plástica. Por lo tanto, luego de introducir el concepto y el contexto general donde se enmarca el proyecto en el subcapítulo 1.1, en el subcapítulo 1.2 se establecerán las motivaciones e intenciones de dicho proyecto, el cual, aunque se basa en un análisis teórico, parte de una reflexión personal sobre mi proceso creativo y sobre la importancia de realizar una investigación teórico-artística de este tema en particular. La sección 1.3 expone concretamente la problemática y la pregunta que guían el presente trabajo.

A continuación, en el capítulo II se mostrarán los avances del campo referido en base a tres ejes temáticos. El primero será ahondado en el subcapítulo 2.2: los discursos socio-políticos de la primera mitad del siglo XX y sus modos de configuración del imaginario histórico nacional. Este subcapítulo servirá como marco para entender, por un lado, los inicios de un país que comienza a desprenderse de referentes europeos para verse a sí mismo y, por otro lado, cómo finaliza ese periodo encabezado por el entonces presidente Augusto B. Leguía, así como la política de sus sucesores durante la existencia del objeto cultural.

Con dichas nociones planteadas, el subcapítulo 2.2 desarrollará el segundo eje temático: la arqueología y el arte en el Perú, y cómo se encuentran asociados a la interpretación realizada por Julio C. Tello. Por último, se citarán las opiniones trabajadas por diversos autores en relación a las *plataformas de legitimación*. Con estos tres ejes temáticos en mente, se procederá a definir el marco teórico en el capítulo III, es decir, el campo de discusión en el que se desarrolla la propuesta.

El capítulo IV presenta el concepto de la propuesta, por lo que iniciará con una referencia a la fotografía y a los artistas que construyen su práctica artística en relación a nociones de edición y montaje, ideas base para la formalización de esta investigación. En el capítulo V se presentan los antecedentes del proyecto artístico, por lo que se retoman temas del proceso creativo iniciado en el capítulo I, y se hace una asociación a cada una de las piezas y montaje de *Reconstrucciones Imaginarias*. Asimismo se expone la propuesta definitiva del proyecto, sus elementos y operaciones constitutivas.

## **1.2 MOTIVACIÓN E INTENCIÓN DEL PROYECTO**

### **1.2.1 PUNTO DE PARTIDA**

Pensar quién soy y en qué contexto me encuentro es de donde nacen mi enfoque y mis intereses, elementos que desencadenan los procesos que me llevan a crear. Observo esta realidad en relación a cómo me formé y cómo lo sigo haciendo. Nací en provincia, en Cusco, y me eduqué en un contexto familiar, colegial y urbano en el cual se impulsa un compromiso crítico y responsable con nuestra comunidad y su futuro, postura que sigue siendo una constante intención en mi actuar. Hoy, en un país que -en líneas generales- no le otorga mucha importancia al desarrollo del arte contemporáneo, soy consciente de que debo y quiero hacerme cargo de un arte que lleve a una reflexión transformadora, a una revelación sobre nuestro país y nuestra condición de peruanos.

Igualmente, no existe una guía precisa en mi proceso de creación, pero sí una unión entre conceptos y acciones (borrar, cortar, sintetizar, fragmentar), cuya relación se intensifica mientras avanza mi producción: los nexos se van produciendo en el instante preciso del hacer, una *relación lógica* que es como un pensamiento que funciona por el intercambio constante entre diferentes sistemas que oscilan y nos mecen entre lo abstracto y lo concreto, entre el concepto y la acción (Chus Martínez 2010:13). No obstante, dicha *relación lógica* suele partir de un aspecto en particular: la forma, disparador que estimula mi proceso creativo y que aclararé más adelante.

*Reconstrucciones Imaginarias* es la continuación de un camino que vengo atravesando desde hace tres años, cuando –sin saber que sería el inicio de mi línea de trabajo– empecé otro

proyecto<sup>3</sup> relacionado a la visibilización del patrimonio y al rol del Estado en la formulación de las pautas que validan estos espacios (fig. 2). Luego de esa experiencia, mi interés por hacer arte vinculado a esas cuestiones incrementó y en un trabajo posterior<sup>4</sup> las asocié a la configuración de discursos que definían la idea de nación (fig.3). En los últimos dos años, siguiendo esa línea, desarrollé un proyecto en base a uno de los medios por los cuales conocemos las narrativas de nuestro patrimonio e historia: los museos<sup>5</sup>. Considero este último (fig.4) como el preámbulo más directo a *Reconstrucciones Imaginarias*, pues fue entonces cuando empecé a indagar y a explorar en la interpretación de Julio C. Tello.

## 1.2.2 IMAGINAR MUCHOS RELATOS

*... el pasado siempre se figura (delinea, imagina, moldea, piensa, repiensa, reconstruye, etc.) desde el presente...*

*Gabriel Ramón Joffré, 2017*

En 1933, en el valle de Nepeña en Ancash, Julio C. Tello y sus colaboradores descubrieron lo que el arqueólogo consideró parte de la cultura Chavín: los Templos de Cerro Blanco y Punkurí. Un lustro después, Tello se encontraba a cargo del Museo de Antropología, uno de los más notables museos del país. Este visionario huarochirano creía fervientemente que Chavín era la cultura origen de nuestra civilización, por lo que identificó todos los componentes que podían materializar su hipótesis e ideó una interpretación de los Templos encontrados en el valle de Nepeña, la cual construyó con ladrillos y cemento en el primer jardín del MNAHP, y esa fue la imagen que todos los visitantes del museo vieron al iniciar y terminar su recorrido. Así fue por treinta y cinco años, hasta que desapareció bajo el cargo de otro director: Luis Guillermo Lumbreras, antropólogo, educador y arqueólogo de una generación diferente a la de Tello.

Lumbreras se consideraba a sí mismo como un continuador de la labor iniciada por Julio C. Tello. Modernizar su disciplina era el mejor modo de honrarla, pensaba, por lo que reveló otra visión sobre la arqueología y el rol de los museos. Decidió darle un giro a la obra de su

---

<sup>3</sup>*Abriendo los límites del camino*: Proyecto realizado dentro del campus de la universidad durante el semestre 2016-02.

<sup>4</sup>*Perú horizontal*: proyecto aún en proceso, iniciado durante el semestre 2017-01.

<sup>5</sup>*Museo ficción*: proyecto en el que trabajo con el mismo objeto cultural que en *Reconstrucciones Imaginarias*, pero me enfoco solo en el aspecto museográfico en relación a la narración de nuestra historia.

antecesor y, como bien aclara él, la *desmontó*. Si su creación ya develaba el aspecto ficcional en la construcción de la verdad histórica, su *desmontaje* implicaría cambiar nuevamente su sentido, creando y destruyendo una forma de historia. No obstante, el enigma real se encuentra en los factores que explican los cambios –montaje y desmontaje– en la historia de este objeto cultural.

La fotografía no es solo una porción del tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras (el encuadre) parecen arbitrarias. Todo puede verse discontinuo, todo puede separarse de lo demás: solo basta encuadrar el tema de otra manera (Sontag 2006: 41).

En la fotografía, el encuadre, es decir la porción de escena que delimita la imagen fotográfica, se determina desde la perspectiva del individuo que la toma, por lo que pueden existir infinidad de encuadres de una misma escena. La objetividad en la historia es su subjetividad, por ello, así como en la fotografía, aquí existen formulaciones distintas de eso que llamamos realidad (Martínez 2008). Sin embargo, ¿qué es lo que sucede con todo lo que queda fuera de un encuadre particular? Cabe preguntarse si estas diferentes perspectivas de una misma realidad pueden convivir sin necesidad de adherirse a un único modelo de pensamiento.

Julio C. Tello imagina y materializa. Conecta dos mundos que en apariencia no tienen nada en común. Intuye una relación entre las formas encontradas en los Templos de Nepeña, su visión de nuestro origen cultural y el Museo de Antropología, y así crea, aunque no fuera su intención, una obra que puede ser entendida como arte. No importó lo especulativo del asunto; su arte generó conocimiento, no de manera académica, pero sí funcional en el mundo, y le permitió influir en nuestra realidad. Al hacer tangible la historia le dio impulso de *verdad*.

El arte y la imaginación poseen un nexo evidente. No obstante, la acción de imaginar también es herramienta fundamental en campos más allá del arte, como la ciencia. Imaginar implica investigar y explorar otras posibilidades que proporcionan libertad al momento de generar nuevas teorías, sin ella no habría cabida para lo insólito en nuestro mundo. La arqueología estudia la vida con la información que le ofrecen los muertos y reinterpreta los hechos y procesos del pasado. Si consideramos lo antes explicado, esta ciencia parece desenterrar e imaginar acontecimientos que definen cómo entendemos nuestro pasado, nuestro origen.

Existen en esta disciplina otras aproximaciones al arte. Recordemos que cuando se realizaban las primeras expediciones arqueológicas, las fotografías eran aún muy costosas. Los primeros arqueólogos no contaban con un copioso presupuesto, por ello, los registros de los hallazgos fueron realizados en su mayoría a mano de artistas, quienes eran una facción indispensable para las exploraciones. Ya en los museos, su trabajo no se acababa, pues eran requeridos para realizar réplicas y maquetas de los descubrimientos con un fin instructivo. Luis Ccosi Salas<sup>6</sup>, Pedro Rojas Ponce, Pablo Pedro Carrera Mendoza, Cirilo Huapaya Manco y Alejandro Gonzáles Trujillo (Apu-Rimak) fueron solo algunos de los colaboradores que materializaron las ideas de Tello por largos años. Es muy probable que algunos de ellos fueran quienes descifraron cómo ensamblar los fragmentos de nuestro objeto cultural, que el arqueólogo había imaginado en el primer jardín del museo. A pesar de que su labor buscó objetividad representacional, estos acercamientos terminaron mostrando un carácter imaginativo (Emé 2017: 21). Aun así, sus dibujos, esquemas y maquetas sirvieron para plasmar y delimitar muchas de las narrativas de la historia del Perú.

### 1.2.3 RELATOS Y PLATAFORMAS DE LEGITIMACIÓN

*Duchamp nos presenta que el problema no es el objeto, sino la estructura mental y crítica que se le aplica a ese objeto en un determinado campo del arte; porque en un baño no es más que un urinario, en una tienda es una mercancía, pero en un museo critica la idea de que el arte debe ser un objeto único y hecho de manera virtuosa.*

*Edgardo Ganado Kim, 2017*

La fuente de Marcel Duchamp es una pieza que nos permite ilustrar la magia que parecen poseer los museos y otros tipos de plataformas. El contexto en que fue presentado este objeto, como bien describe Ganado Kim, le dio el valor de pieza de arte al urinario; de esta manera, el museo fue su plataforma de validación. Asimismo, la captura de dicha pieza por el fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz permitió la difusión de su imagen en la revista *The Blind Man*<sup>7</sup>. Tanto el valor de la fotografía de Stieglitz como su publicación potenciaron su reconocimiento como *arte*. Si bien ese suceso se desarrolla en un campo más artístico, las *plataformas de legitimación* se encuentran muy ligadas a la erección de la verdad histórica en

---

<sup>6</sup> Gabriel Ramón (2014) apunta que fue Ccosi quien formalizó la interpretación de Tello en la que se basa la presente investigación; sin embargo, documentos de registro del mismo museo apuntan que este artista recién empezó a trabajar en esa institución desde 1939, cuando el objeto ya había sido construido.

<sup>7</sup> Revista artística editada por Henri Pierre Roché, Marcel Duchamp y Beatrice Wood en New York, 1917.

un aspecto general, y profundizar en el caso de la interpretación de Tello podría explicar la importancia que estas plataformas poseen en esta construcción.

Al indagar en la historia de la pieza de Tello, descubrí un fragmento virtual de un supuesto libro escolar realizado por el jesuita Santos García bajo el título de *Historia del Perú: descubrimiento, conquista y Virreinato*. Esta menciona la interpretación del padre de la arqueología peruana<sup>8</sup> en sus páginas; quiero decir: un libro fabricado para educar a jóvenes peruanos –denominado como la historia de nuestro país– tenía como contenido un objeto imaginado por Tello. Si bien no pude encontrar el libro en físico y revisar con certeza su contenido, ese hecho se convirtió en una de las motivaciones que determinó el rumbo de mi proyecto. Más adelante, hallé una publicación hecha por Richard Daggett en 1987, en la cual el autor afirma que en 1933 Tello refiere que el Templo de Cerro Blanco poseía ciertos colores; no obstante, nueve años después, el arqueólogo cambia su descripción de los colores, esta vez parecen estar más asociados a su interpretación de los Templos de Nepeña, para entonces ya instalada en el museo. Además, el *Manual de Arqueología Peruana*, que cuenta con sucesivas ediciones hasta el presente y ha sido publicado por el reconocido arqueólogo Federico Kauffmann Doig, cambia el énfasis en los descubrimientos del valle de Nepeña y deja de mencionar la interpretación del museo de Pueblo Libre en sus publicaciones luego de que en 1973 fuera desmontada del museo.

Estas publicaciones son solo algunas de las *plataformas de legitimación* que potenciaron las visiones que se tuvo del objeto cultural en diferentes temporadas y fueron un medio para transmitir y registrar los modos en los que se entendió durante esas diferentes etapas valorativas.

En suma, fueron los siguientes cuestionamientos –derivados de las secciones antes explicadas– los que motivaron la necesidad de realizar *Reconstrucciones Imaginarias*: ¿cuáles son los factores que explican la creación y destrucción de una forma de historia?, ¿es posible que diferentes relatos de un mismo mundo convivan sin necesidad de adherirse a un único modelo de pensamiento?, ¿cómo se consolida la verdad histórica por medio de las *plataformas de legitimación*?

---

<sup>8</sup> Considerado como el *padre de la arqueología peruana*, versión difundida en muchos textos educativos y que ya se halla instaurada en el imaginario colectivo de los peruanos (Tantaleán 2016:72). Además, cada 11 de abril, día de su nacimiento, se celebra en el Perú el día del arqueólogo.

#### 1.2.4 INTENCIÓN

Al igual que la interpretación creada por Julio C. Tello, existen otros objetos culturales que han poseído diversas narrativas en *plataformas de legitimación* a través del tiempo, y así se han instaurado en nuestra memoria colectiva. Parece un hecho que de esta manera validamos varios aspectos de la historia del país, la cual nos permite tejer los discursos que construyen nuestra idea de nación.

El material que se convierte en verdad histórica suele ser el resultado de una visión subjetiva, influenciada además por un tiempo y espacio específicos. Por ello, el presente desde el que se entiende al pasado, es decir la perspectiva desde la que se mira, puede variar mucho dependiendo del momento en que nos encontremos. Por ejemplo, el caso del Perú, que –a pesar de haber sido una colonia española con una larga historia contada por mucho tiempo desde el punto de vista del conquistador– cuenta con el registro de cronistas con enfoques muy distintos. El tiempo en que escribieron, su ascendencia, sus intereses, entre otros, son solo algunos de las condiciones que establecieron su modo de recopilar la historia. Por tanto, si entendemos el contexto y la concepción ideológica en la que se encontraban al momento de hacer su crónica, comprenderemos la razón por la cual maximizaron o minimizaron un hecho determinado.

Por otro lado, mi intención es rescatar el valor que poseen las diversas narrativas o relatos en la construcción de la verdad histórica. Cabe preguntarse si lo verdadero fue importante cuando Julio C. Tello construyó su interpretación en 1938, o si lo realmente significativo para él era lo tangible, un objeto que pudiera asirse. Existen otros modos de hacer historia fuera del contexto académico, en el que la imaginación juega un rol sobresaliente al momento de abrir la posibilidad de explorar otras opciones para indagar en nuestro pasado y contarlo. Es importante que podamos evaluar estos otros relatos como otra perspectiva de nuestra realidad nacional.

Por último, otra de las finalidades de esta investigación es evidenciar los mecanismos utilizados en las *plataformas de legitimación* para terminar de consolidar una verdad histórica. Al exponer cómo los esquemas de estas plataformas organizan y presentan la información ficticia, muestro una narrativa que asumimos como cierta y revelo el poder del montaje que ofrecen. Es posible que existan incontables relatos legitimados por encontrarse insertos en estas plataformas; sin embargo, hay que entender cómo funcionan para cuestionarnos la razón por la que estos relatos son realmente valiosos: por el mero hecho de

encontrarse en las *plataformas de legitimación* o porque su valor recae en su contenido mismo.

En suma, pretendo generar una reflexión sobre cómo estamos construyendo y contando nuestra historia. Considero que es sustancial pensar las circunstancias que definen la historia de todos los peruanos para ser conscientes de los montajes en que se basan nuestros discursos.

### **1.3 PROBLEMA Y PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN**

El presente proyecto plantea visibilizar a la arqueología como *subjetividad* que consolida nuestra verdad histórica e indagar en los métodos que poseen las *plataformas de legitimación* para dicha construcción de la historia. La pregunta que guía el desarrollo general de este proyecto es la siguiente:

¿Es posible que existan diferentes verdades desde las cuales se ha construido nuestra historia y que sean los mecanismos que poseen las *plataformas de legitimación* los que determinen el valor que les atribuimos a dichas verdades?

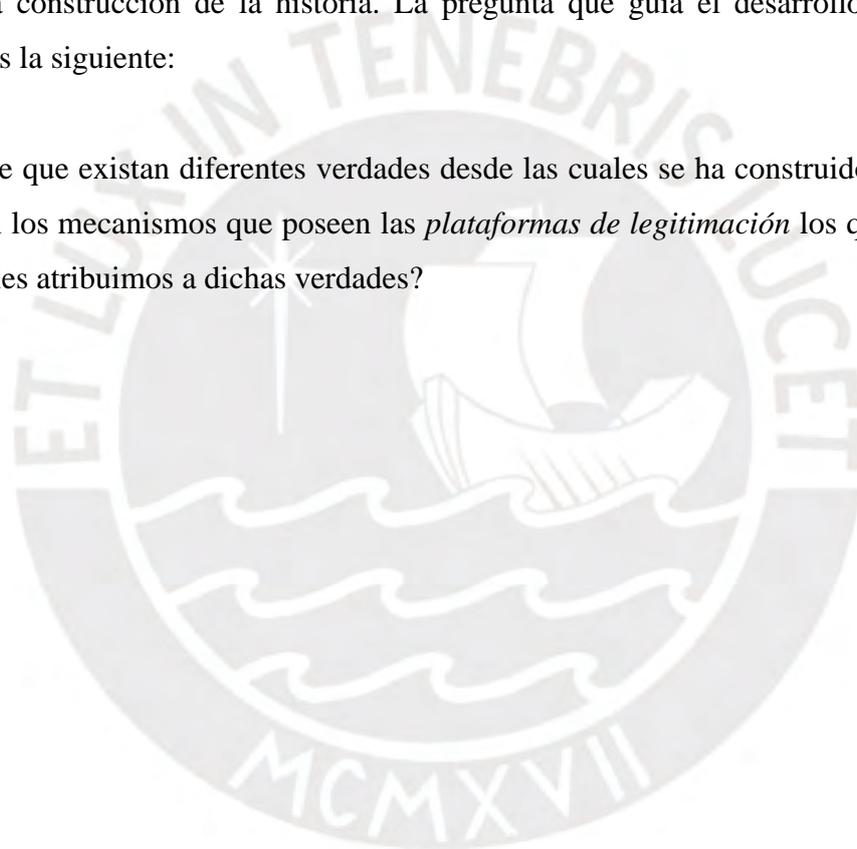




Figura 1: Fotografía de la interpretación de los Templos de Cerro Blanco y Punkurí realizada por Julio C. Tello en 1938 y montada en el MNAHP.



Figura 2: Infografía de *Abriendo los límites del camino*. Intervención en el espacio del campus de la PUCP, en la cual se proyectaba cubrir con tierra los límites del camino inca; es decir, los muretes, las veredas y la pista adyacentes al camino. Todo esto para hacer más visible el camino. Proyecto realizado por la autora en el 2016.

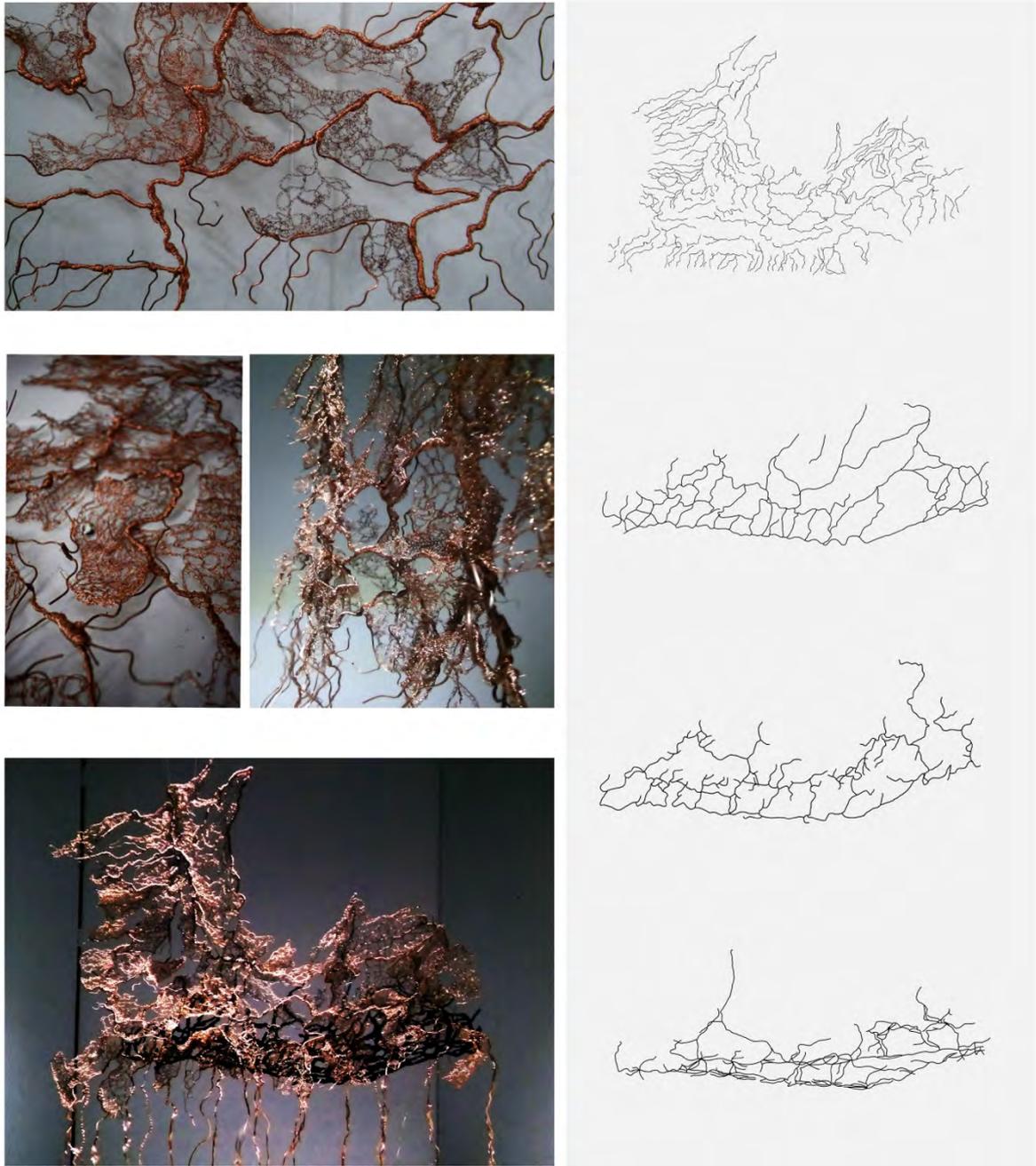
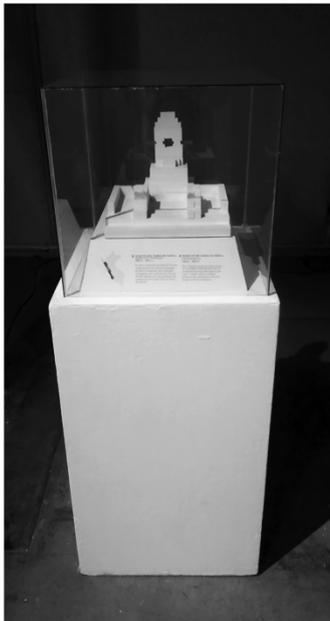
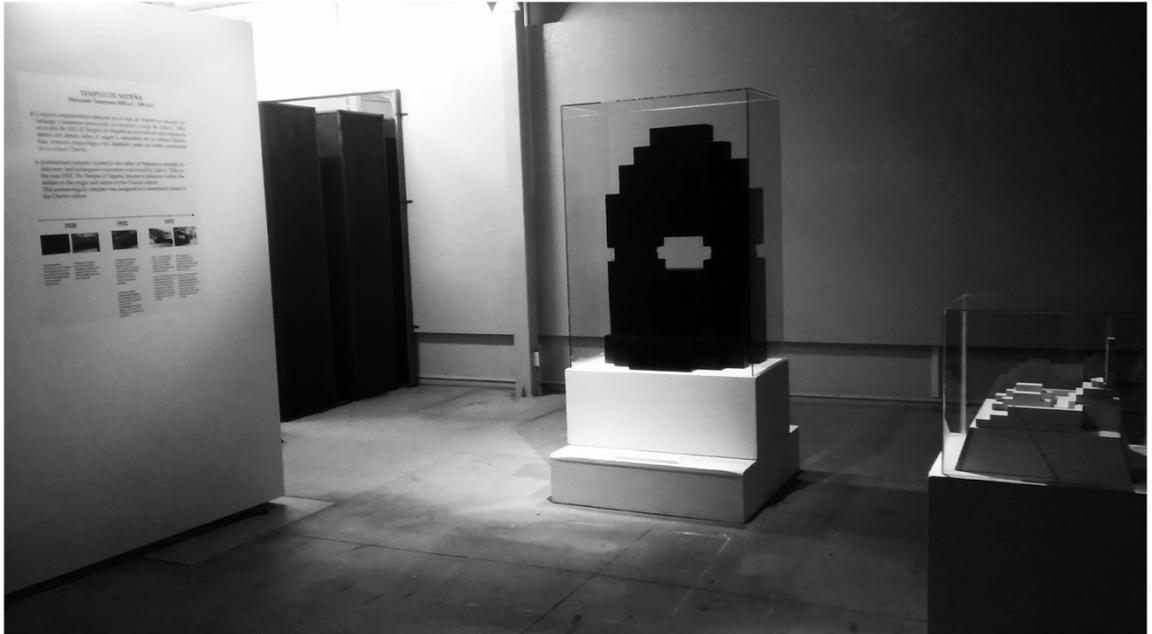


Figura 3: Fotografías de *Perú Horizontal*. Tejido en cobre asociado a las conexiones tecnológicas y naturales del país. Pieza realizada por la autora en el 2017.



**TEMPLO DE NEPEÑA**  
Horizonte Temprano (800 a.C. - 200 a.C.)

- Conjunto arquitectónico ubicado en el valle de Nepeña en Ancash. Su hallazgo y posterior excavación se encontró a cargo de Julio C. Tello en el año de 1933. El Templo de Nepeña se convirtió en una referencia dentro del debate sobre el origen y naturaleza de la cultura Chavin. Este conjunto arqueológico fue diseñado como un centro ceremonial de la cultura Chavin.
- Architectural complex located in the valley of Nepeña in Ancash. Its discovery and subsequent excavation was found by Julio C. Tello in the year 1933. The Temple of Nepeña became a reference within the debate on the origin and nature of the Chavin culture. This archaeological complex was designed as a ceremonial center of the Chavin culture.

1928                      1932                      1933

**1928** Descubrimiento de los restos del templo de Nepeña por el arqueólogo peruano Julio C. Tello. Este hallazgo marcó el inicio de las excavaciones arqueológicas en el valle de Nepeña.

**1932** Horacio, arqueólogo alemán, publica el libro 'El templo de Nepeña', donde describe el descubrimiento de este conjunto arquitectónico.

**1933** Horacio, arqueólogo alemán, publica el libro 'El templo de Nepeña', donde describe el descubrimiento de este conjunto arquitectónico.

**1933** Julio C. Tello publica el libro 'El templo de Nepeña', donde describe el descubrimiento de este conjunto arquitectónico.

**1933** Julio C. Tello publica el libro 'El templo de Nepeña', donde describe el descubrimiento de este conjunto arquitectónico.

Figura 4: Fotografías de las piezas y el montaje de *Museo Ficción*. Instalación realizada por la autora en el 2017.

## II. ESTADO DEL ARTE

*Reconstrucciones Imaginarias* indaga en la arqueología como disciplina que define nuestra verdad histórica y en los modos que poseen las *plataformas de legitimación* para consolidar dicha construcción. Esta investigación ha sido abordada a partir de la historia de la interpretación del Templo de Cerro Blanco y Punkurí realizada por Julio C. Tello en 1938, por lo que en este capítulo será necesario plantear algunos parámetros que sirvan de ejes conceptuales. A continuación se expondrán los avances en el campo de estudio referido.

### 2.1 DISCURSOS SOCIO-POLÍTICOS DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX Y SUS MODOS DE CONFIGURACIÓN DEL IMAGINARIO HISTÓRICO NACIONAL

#### 2.1.1 ANTES DEL SIGLO XX

Para comenzar, es preciso realizar una breve introducción sobre el vínculo entre la construcción del espacio público y la historia social y política de la Lima anterior a la primera mitad del siglo XX. Dicha conexión será entendida bajo los parámetros de la historiadora del arte Natalia Majluf (1994).

En 1857, con el auge exportador del salitre, la población aumenta considerablemente y se puede comenzar a proyectar a Lima como una gran urbe. Para este proceso se cuenta con un Estado que pretende asumir el rol regulador de la esfera pública, para así tener presencia entre las clases populares. Si bien el arte es un modo de generar y difundir conocimiento, de acuerdo con la autora, los monumentos eran utilizados por el Estado para configurar un discurso normalizado de conductas según los esquemas manejados por el grupo de poder que buscaba consolidarse en dicho tiempo (1994:9). Ellos poseían una “visión modernista”, la cual se encontraba ligada a un complejo sistema de creencias sobre el progreso. En términos formales, este se traducía en una propuesta estética de clasicismo académico, el cual era materializado en el mármol y el bronce que se importaban en ese tiempo (1994:31): una visión de progreso que sugiere la subordinación de las tradiciones locales ante la propuesta europea, lo que suponía uniformizar las costumbres del país (1994:16). Los símbolos representativos nacionales propuestos por el Estado, manejado por una élite criolla, eran personajes como Simón Bolívar, Cristóbal Colón, Francisco Bolognesi, Antonio Raimondi y Ramón Castilla (Hamann 2015:74). La imagen de dichos personajes aparentaba no inclinarse por ninguna de las partes que se oponían en la confrontación sobre los lineamientos del proyecto nacional; sin embargo, era evidente que la elite utilizaba estos medios para suprimir

cualquier rasgo del pasado indígena, es decir toda idea de que lo inca podía cuestionar su legitimización en el poder (1994: 32-33).

Finalizada la Guerra del Pacífico (1879-1883), el país empezaría una campaña de reconstrucción económica. Este periodo estuvo marcado en el ámbito político por conflictos entre caudillos, situación que se mantendría hasta 1985, cuando los Gobiernos aristocráticos volvieron al poder con el Partido Civil. De acuerdo con Mirko Lauer (2007), quien hace un análisis más social y cultural de esta etapa, el Gobierno civilista de fines del siglo XIX, gobierna bajo la sombra del imperialismo inglés y posee notorios esquemas europeos para definir lo *nacional* (2007:97). Explica también que la clase dominante de ese tiempo no permitió la creación de ningún espacio para transformar ese modo de hacer arte, pues ellos no necesitaban replantearse la imagen que tenían del Perú (2007:42). Para ese sector, la dirección que tenía el país funcionaba, y como dicho grupo determinaba los recursos y mecanismos de ideologización y control del país, no se dio un espacio para el desarrollo de un arte enfocado en lo propio.

Por tanto, entendemos que el discurso de los poderosos del Gobierno de turno determina no solo cómo se organizan y materializan los elementos en el espacio público, sino también las representaciones en el arte en general, de modo que toda construcción sirva para generar y difundir el conocimiento que propicie la consolidación de determinada élite. En el periodo particular de finales del siglo XIX, su interés se centró en forjar una identidad nacional con modelos culturales importados, omitiendo la propia riqueza cultural de la nación.

### **2.1.2 INICIOS DE UNA INTROSPECCIÓN NACIONAL**

Establecidos los antecedentes generales, es importante aclarar a continuación el marco político de la primera mitad del siglo XX. Al comprender la ideología y el discurso que se manejaba en ese periodo, se puede determinar el enfoque que motivó al doctor Julio C. Tello a formular su interpretación de los Templos del valle de Nepeña en el Museo de Arqueología Antropología e Historia del Perú y su valor simbólico en ese espacio.

Luego del ingreso de capital inglés y de los Gobiernos civilistas de Billinghurst y Pardo, se genera un cambio en la estructura productiva peruana y se expande la educación en el sector rural. Este hecho modifica el esquema social del país –se hacen visibles nuevas clases sociales–, lo que trae consigo una serie de cambios políticos como el Gobierno de Leguía y la introducción del capital norteamericano en el país. De este modo, hay una transición de la oligarquía pardista a la burguesía leguista, y el capital norteamericano permite que la nueva clase media se movilice del campo a la ciudad (Lauer 2007:98). En ese sentido, cambian las

necesidades de la clase dominante y por ende los ideales que regían la orientación del Perú.

Según Lauer, el país vuelve a mirar a su interior como producto de la campaña de rescate nacional iniciada después de la Guerra del Pacífico por Manuel González Prada, pero sobre todo por la transformación en la estructura social previamente mencionada, hecho que el autor especificaría como la aparición de capas medias: la burguesía y el movimiento popular. La presencia del nacionalismo en dichos sectores evidencia una nueva realidad peruana que claramente cambiaría los aspectos culturales de la nación (2007: 52,98 y 99). En este punto es preciso señalar que la representación e imaginario de la cultura nacional estuvieron a cargo del nuevo sector intelectual producto de ese cambio. Por ejemplo, la arqueología en ese tiempo estuvo encomendada a Julio C. Tello, personaje afín al discurso leguista y miembro del grupo de los nuevos intelectuales (Tantaleán 2016: 70). No obstante, según Lauer, el nacionalismo en nuestro país a inicios del siglo XX es complejo y confuso, pues “estamos ante el nacionalismo de una fracción de la burguesía, con algunas incipientes manifestaciones de la consciencia popular frente a la cuestión nacional” (2007: 94-95), por lo que surgen distintas definiciones de la idea de nación que son difíciles de conciliar. Para profundizar en el planteamiento de Lauer es preciso explicar en los siguientes párrafos la ideología política contemplada en el periodo en que se desarrolla su propuesta.

El Gobierno de Augusto B. Leguía inicia en 1919 con un golpe de Estado. El nuevo presidente parecía poseer una mentalidad diferente a la conservadora y a la mentalidad terrateniente concebida por la oligarquía antes gobernante. Leguía proyectaba en esa ciudad virreinal una moderna urbe republicana, una metrópoli. Así, al llegar al poder, procuró apartarse lo más posible del Civilismo. Otro factor para distanciarse de ese grupo que antes lo había controlado todo, fue el surgimiento de una nueva clase social cada vez más crítica que se preocupa por la industrialización del país y por intervenir en el desarrollo socioeconómico: *una burguesía nacional* (Hamann 2015). De acuerdo con el enfoque de Johanna Hamann (2015), la etapa del Oncenio de Leguía –de 1919 a 1930– fue el periodo clave en el desarrollo urbanístico para el futuro crecimiento de Lima. La autora indica que, como parte de su propuesta de modernidad inserta en su proyecto de *Patria Nueva*, Leguía planteaba construir la identidad nacional utilizando símbolos precolombinos como distintivos de la Nación (2015: 117). El Gobierno supo hacer un buen uso de los descubrimientos que los arqueólogos hicieron en el Perú desde finales del siglo XIX, pues nutrió el imaginario colectivo de los peruanos con imágenes de culturas antes ignoradas, pero que fueron aceptadas como patrimonio común. De este modo, el contexto cultural contaba con referentes vinculados a lo

propio para una nueva consolidación de lo nacional.

Sin embargo, José Canziani (2014) menciona que los diferentes elementos simbólicos prehispánicos se incorporaron a la propuesta de *Patria Nueva* como herramientas de manipulación del Gobierno autoritario de Leguía. Así, el Estado pretendía defender los intereses y aspiraciones del pueblo –que antes había sido silenciado por la élite criolla de la República Aristocrática– con propuestas pro indígenas para conseguir su favor, manejando sutilmente esos símbolos prehispánicos.

Al sintetizar y relacionar los párrafos anteriores con la idea de Majluf desarrollada en el subcapítulo 2.1.1 *Antes del siglo XX*, podemos concluir que el discurso nacionalista de Leguía, con el que procuró reorganizar y materializar los elementos en el espacio público para consolidar cierto imaginario nacional, fue el que le permitió manejar a la población de acuerdo a sus intereses, consiguiendo así el apoyo del pueblo.

No obstante, fue justamente en el Oncenio de Leguía cuando se produjeron las principales obras del Neoperuano, estilo que podría haber impulsado la configuración de la interpretación de Cerro Blanco y Punkurí, ideada por Julio C. Tello, personaje que supo interpretar bien la idea planteada por la *Patria Nueva*, por lo que su definición puede darnos una noción más clara del valor que tuvo ese objeto al inicio de su historia.

Las transformaciones que iban moldeando la nueva realidad social en el Perú trajeron consigo el tema del indio, respuesta natural a este cambio. El Indigenismo se manifestó en lo educativo, en lo político, en lo literario y en lo artístico. Parecía querer buscar una forma de integración de las culturas que antes habían sido dominadas (Lauer 2007: 97), pero que ahora tenían voz, mediada por los intelectuales, según Lauer. El Neoperuano es una de las formas de representación que se desprenden de este movimiento, como el estilo ecléctico de la clase emergente.

De acuerdo a los planteamientos conceptuales realizados por Gabriel Ramón Joffré (2014), el Neoperuano se basa en referencias estéticas de la primera mitad del siglo XX. Este estilo peculiar se dio en los inicios del modernismo en el Perú y es valioso puesto que logra un diálogo entre disciplinas como el Arte, el Urbanismo y la Arqueología y porque se instala en el contexto en el que entra en tensión la construcción de identidades nacionales. Su discurso se centra en la reelaboración o recreación de lo *peruano*, entendido como lo prehispánico o

precolonial, para así generar identidad nacional. Formó parte de una vertiente oficialista del indigenismo, por lo que buscaba la reivindicación de lo autóctono plasmado en muchas formas de cultura material.

Elio Martuccelli (2017) sostiene que el Neoperuano fue una búsqueda solitaria liderada por Manuel Piqueras Cotoquí, desarrollada en un contexto en el que existía una evidente oposición entre los representantes del indigenismo y del neocolonial. La fusión entre lo hispano y lo autóctono fue la propuesta de Piqueras Cotoquí para definir la peruanidad (2017: 106). Al mencionar dicha corriente en su libro, el arquitecto hace una relación visual entre la fachada de Bellas Artes<sup>9</sup>, la fachada del Museo Nacional de Arqueología<sup>10</sup> –trabajada por Héctor Velarde– y el Monumento a Fermín Tangüis<sup>11</sup>, por lo que Martuccelli ve en esas construcciones formas neoperuanas, a pesar de haberse construido luego del oncenio de Leguía (y dos de ellas tras la muerte Piqueras Cotoquí).

Mirko Lauer apunta que el contacto con el *tema nacional* antes mencionado genera el primer gran estallido de investigaciones sobre la forma peruana en lo cultural; en ese sentido, se comienza una inédita experimentación descriptiva y analítica de la realidad del país (2007: 122). Sin embargo, el autor plantea que el surgimiento de lo indio debió actuar como instrumento de visibilización de un grupo de la nación y de la realidad social para abrir las posibilidades para la cultura dominada, pero no lo logró (2007: 109).

### **2.1.3 EL FIN DE LA PATRIA NUEVA**

Siguiendo con el marco político y económico de la primera mitad del siglo XX, es necesario mostrar cómo continúa el recorrido histórico en el que se inscribe nuestro objeto cultural. En 1929, el crack de Wall Street afectó la economía del que sería uno de los últimos años del Oncenio, pues el principal inversionista del país se encontraba en una inminente debacle. La crisis en el Perú generó descontento social y los partidos mesocráticos nacidos años antes de ese gobierno desearon tomar el poder. La dictadura empezaba a perder el apoyo del pueblo. Este periodo finalizó en 1930 al ser derrocado el presidente por la guarnición a cargo del Coronel Sánchez Cerro, quien ya tenía suficiente popularidad.

---

<sup>9</sup> Construida en 1924 por Manuel Piqueras Cotoquí, como parte de la materialización del discurso difundido por el Gobierno.

<sup>10</sup> Según Ramón Gutiérrez, Elio Martuccelli y Ortiz de Zevallos fue construida entre 1935 y 1940 por Héctor Velarde, seguidor de Piqueras Cotoquí y del Neoperuano, y posee un singular estilo tiahuanaco que se asemeja a la contrafachada de la puerta del Sol. Sin embargo, otras fuentes apuntan que fue el arquitecto Pereira el artífice de esa fachada antes de las fechas mencionadas por los otros autores.

<sup>11</sup> La escultura es de Piqueras Cotoquí de 1937 y el diseño arquitectónico de Héctor Velarde.

Jorge Basadre (1968) explica cómo, tras la toma del poder de Sánchez Cerro, se inicia una drástica política de sanciones para *desleguizar* al país. La destitución de Julio C. Tello es ejemplo de esas radicales medidas. El arqueólogo había sido diputado del Parlamento del Gobierno derrocado hasta 1929 y, cuestionado por su cercanía a Leguía, fue retirado en septiembre de 1930 del cargo de director del Museo de Arqueología Peruana<sup>12</sup> (1968 :20), museo que él había fundado en 1919. Luis Eduardo Valcárcel, historiador y antropólogo – opositor del régimen anterior– fue su reemplazo. Tello tuvo que trasladarse a un espacio al lado del Museo Bolivariano, con mucho material de la institución de la que fue despojado. Es en ese espacio en Pueblo Libre donde establece el local del Instituto de Investigaciones Antropológicas que más tarde será el Museo Nacional de Arqueología (Tantaleán 2016: 103).

Según el historiador Peter Klaren (2004), el Teniente Coronel ofrecía restaurar el orden luego de la dictadura, tanto en el ámbito social como en la economía, siguiendo lineamientos tradicionales y posicionando en el poder a la élite civilista antigua antes marginada políticamente por Leguía (2004: 331). Después de tres años de gobierno y de diversas disputas con el APRA, Sánchez Cerro fue asesinado, y se nombró a Oscar R. Benavides como presidente por el Congreso. De acuerdo con el autor, Benavides logró establecer un gobierno viable y moderadamente conservador de 1933 a 1939. En ese contexto, la economía inició una activa recuperación orientada a las exportaciones, lo que permitió al mandatario tomar medidas paternalistas de bienestar social. Es bajo ese mandato que la interpretación de Tello se construyó.

La meritocracia surgida en el periodo de Leguía participa en los futuros escenarios políticos y la presencia militar sigue siendo inevitable en muchos episodios de nuestra historia. En ese largo periodo, el indigenismo se institucionaliza en espacios como el de la Escuela Nacional de Bellas Artes y tiene múltiples brotes fuera de la misma. Coincidentemente, cuando José María Arguedas –uno de los grandes representantes de ese movimiento– llegó a ser funcionario público, se fundó la Casa de la Cultura del Perú (1962), el antecedente directo del Instituto Nacional de Cultura (INC)<sup>13</sup>. Por otro lado, desde los años 40 hasta mediados de los 70 hay un énfasis en la *cultura viva* para representar lo autóctono; en ese sentido, la representación del indio se inscribe en la artesanía y el folklore (Lauer 2007). Esta tendencia planteaba lineamientos contrarios a los alcanzados por Tello, lo que prepararía el escenario

---

<sup>12</sup> Actual Museo Nacional de Cultura Peruana.

<sup>13</sup> Desde el 2010 forma parte del actual Ministerio de Cultura.

para lo instaurado por Lumbreras.

Lo que nos lleva finalmente a octubre de 1968, cuando Juan Velasco Alvarado toma el poder e inicia una serie de medidas para solucionar la falta de integración y el subdesarrollo del país generado por la “dependencia externa del capitalismo extranjero y la dominación interna por parte de una oligarquía poderosa” (Klaren 2004: 414). El desarrollo autónomo nacional parecía la única solución. Bajo esos lineamientos crea el INC en 1972; su rol: reafirmar la identidad nacional a través de nuestro patrimonio y manifestaciones culturales. Martha Hildebrandt es la elegida para presidir dicha institución. Con ansias de modernidad, contrata a un arqueólogo y a varios arquitectos para reavivar el antiguo Museo de Antropología y Arqueología (*Correo* 27.XII.1973:12; 23.XII.1973:6 y Lumbreras 2017). Un año después, ese arqueólogo, Luis Guillermo Lumbreras, reabre las puertas del museo, donde ya no existía la interpretación realizada por Tello.

En definitiva, durante el Gobierno de Leguía propició el escenario para una efervescencia nacionalista que dio origen a movimientos como el Neoperuano y a motivaciones como las que llevaron a Tello a crear nuestro objeto cultural. El fin de la *Patria Nueva* significó un alejamiento del arqueólogo del entorno político hegemónico, suceso que cambiará con la llegada de Benavides al poder y con sus medidas paternalistas, pues le permite a Tello abrir el Museo de Pueblo Libre con el mismo entusiasmo nacionalista del oncenio. Así, años después, con un espíritu progresista, la creación del INC durante el periodo velasquista permitirá el ingreso de Lumbreras al museo, finalizando el recorrido histórico del objeto en el que se basa esta investigación. Las distintas pugnas políticas y económicas sucedidas durante ese periodo tuvieron siempre una clara incidencia en la construcción del imaginario histórico nacional.

## **2.2 LO IMPERCEPTIBLE ENTRE LA ARQUEOLOGÍA Y EL ARTE**

Esta investigación ha sido abordada a partir de la memoria de la interpretación de Julio C. Tello del Templo de Cerro Blanco y Punkurí. Para entender su complejidad es preciso explicar desde qué perspectiva arqueológica se pensó la obra, el contexto específico en el que se creó y –luego– destruyó. Por lo tanto, presentaré una explicación de cómo ha funcionado la arqueología en el Perú desde su fundación y qué cambios ha sufrido, cuáles han sido sus matices artísticos y cuál fue la historia a detalle del objeto cultural en el que se basa este proyecto.

### 2.2.1 LA ARQUEOLOGÍA EN EL PERÚ

En nuestro país, la arqueología ha cumplido un rol fundamental para instaurar ciertas imágenes representativas en la construcción de una identidad nacional. Anthony D. Smith (1995) piensa en el nacionalista como en un arqueólogo social y político que estudia esta especie de arqueología que es el nacionalismo. El autor relaciona dicha labor con el proceso de una comprensión de nuestro presente, como explica en la siguiente cita:

Pero hay una razón más profunda para el impulso del redescubrimiento de un pasado étnico o una "etnohistoria". Es la necesidad de reconstruir la nación moderna y situarla en el tiempo y en el espacio sobre cimientos firmes y auténticos. El papel de los intelectuales y profesionales nacionalistas es el de redescubrir y reinterpretar el pasado étnico indígena como la clave de una comprensión de la época actual y de la comunidad moderna, de modo muy semejante a cómo los arqueólogos reconstruyen el pasado con el fin de situar una cultura, una comunidad o una civilización en la historia y, por ello, también de relacionarla con la era actual (Smith 1995: 14).

Con sus excavaciones, los arqueólogos determinan nuestros orígenes y sugieren etapas de nuestro desarrollo, por lo que son importantes proveedores simbólicos para construir una idea de nación. Smith apunta que todas las naciones requieren de un pasado adecuado y significativo (lo que todo nacionalista trata de proporcionar) (1995:14). En ese sentido, dicha especialidad en el Perú proporciona un conjunto de imágenes de lo prehispánico a estilos como el Neoperuano, conjunto que hace posible situar el discurso nacionalista a partir de símbolos y que ofrece justamente el rasgo particular que busca una comunidad. Además, la arqueología multiplica la visión de lo precolombino, ampliando el conocimiento de sociedades más allá de los incas. En otras palabras, es esta la que otorga las representaciones simbólicas que el Neoperuano busca revalorizar.

De otro lado, esta disciplina ha sufrido una serie de cambios desde su instauración en el país hasta el presente. Los avances científicos y los diferentes enfoques que se han desarrollado han ido penetrando en los modos de hacer historia. Hoy la distancia temporal nos permite ver panorámicamente este proceso, el cual será presentado en los párrafos siguientes.

De acuerdo con Henry Tantaleán (2016), es entre 1910 y 1940 que el *historicismo cultural* se dio como modelo arqueológico hegemónico (2016:70-71). Esta corriente nace en medio de una atmósfera de acentuado nacionalismo en Europa y busca cualquier herramienta para fortalecerlo, por lo que la arqueología debe interpretar el pasado desde las exigencias de ese

presente. Por consiguiente, se centra en la búsqueda y análisis de restos materiales para afirmar –de modo más empírico– una tipología y cronología vinculadas al sentimiento de identidad étnica, asociándola a una idea de nación. De este modo, el uso de símbolos era más importante que la verdad científica. Coincidentemente, en el Perú, el padre de la arqueología<sup>14</sup> Julio C. Tello comenzó su carrera académica cuando dicha perspectiva dominaba los discursos intelectuales; por tanto, su posterior formación en Norteamérica como sus viajes a Europa influenciaron fuertemente su visión (2016: 72). Así, Tello inicia su labor en el Perú y define una serie de culturas e importantes hipótesis sobre la prehistoria andina.

En ese contexto, podríamos decir que la arqueología en el país todavía no estaba del todo profesionalizada (no ocurriría hasta pasada la década del 50). Mientras tanto, las explicaciones basadas en el *historicismo cultural* funcionaron en ese periodo para fortalecer el discurso nacionalista que se desataba en el país. Asimismo, fue la perspectiva asumida por el arqueólogo la que hizo posible el particular apoyo que tuvo del Gobierno, lo que le permitió fundar el Museo de Arqueología peruano en 1919 y luego el Museo Nacional de Arqueología y Antropología en 1938. Ambos espacios le proporcionaron lo necesario para que prevalezca su opinión sobre los temas arqueológicos más importantes. Tras la muerte de Tello, en 1947, sus discípulos y seguidores procuraron continuar con los ideales tellistas; sin embargo, al entrar en la segunda mitad del siglo XX, las condiciones políticas y económicas incorporaron nuevas percepciones teóricas y metodológicas, transformando el medio académico y profesional (Tantaleán 2016: 85), por lo que la arqueología en el Perú fue heredada por nuevas generaciones de arqueólogos.

Luis Guillermo Lumbreras (2005) desbarata la imagen misteriosa de la arqueología que genera una visión equivocada sobre los arqueólogos como personajes que pueden llenar los vacíos del pasado con una rica imaginación (2005:45). De acuerdo con el autor, la arqueología es una disciplina científica, por lo que su progreso depende de los avances de la ciencia. Lumbreras explica que desde el siglo XIX y durante el siglo XX existió una disciplina derivada de las ciencias naturales y otra disciplina derivada de la historia del arte. La primera se dedicó al estudio del *hombre prehistórico* y buscaba solucionar con teorías científicas el origen natural del hombre; la segunda se desarrolló en paralelo y solía ser más especulativa, puesto que el tipo de fuentes que utilizaban para la obtención de información – además de escritas– eran orales. Entonces llenaban los vacíos de las fuentes escritas con las

---

<sup>14</sup> Los pioneros de la arqueología moderna en el Perú son Max Uhle y Julio C. Tello.

fuentes orales provenientes, en su mayoría, de *sabios de pueblos antiguos*. La simbiosis de ambos tipos de arqueología dio origen a la disciplina que conocemos en la actualidad.

Según Lumbreras, el arqueólogo australiano Vere Gordon Childe inició el accionar de un nuevo tipo de arqueología científica. Childe clasifica la información recolectada como una *especie de historia de la actividad humana* solo si esta ha generado resultados concretos y dejado rastros materiales reconocibles con posibilidad de ser estudiados científicamente (2007: 45-46). El arqueólogo australiano pretende resolver cómo es el ser social, su tiempo, su espacio, cómo funciona su sociedad y por qué; en ese sentido, puede explicar científicamente muchos aspectos de la vida de culturas antiguas ya que los restos materiales permiten su reconstrucción (2007: 47- 48). En esta disciplina, el proceso de investigación tiene el importante papel de transformar los datos empíricos en hechos históricos, por lo que se necesita un alto rigor sistemático que evite errores al manejar la información y alguna consecuente distorsión de la realidad histórica (2007: 53).

En ese mismo libro, Lumbreras contrasta la investigación científica y el razonamiento especulativo y empirista. De acuerdo con él, la corriente de la arqueología empírica se conduce como si su único objetivo fuera identificar y describir objetos, limitando esta disciplina a un nivel muy básico del proceso científico y convirtiéndola en una práctica mecánica y descriptiva (2007: 49). El autor califica este tipo de práctica como un “trabajo inútil, negativo y peligroso” (2007: 50).

Además, profundiza en los avances de la ciencia histórica claramente conectados a los cambios de historia del Perú. Acota que a lo largo del tiempo se han generado cuestionamientos en los fundamentos ontológicos, epistemológicos y metodológicos de la historiografía y de la arqueología. A pesar de lo mencionado por Tantaleán, Lumbreras considera que incluso los arqueólogos que iniciaron su labor en los años 50 eran los predecesores de los reales arqueólogos, y que fueron considerados *bohémios* con cualidades de *caminantes* antes que académicos. La primera generación de arqueólogos conformada por el Dr. Julio C. Tello, el ingeniero Rafael Larco Hoyle, el teólogo Pedro E. Villar Córdova y el historiador del arte Jorge C. Muelle se formó en esas condiciones. De acuerdo con Lumbreras, fue recién en los años 60 cuando la arqueología en el Perú dio un enorme salto y siguió en ascenso en las décadas siguientes (2007:60-61).

El historiador español Raúl H. Asensio (2018) hace un recorrido por la historia de la puesta en valor de los monumentos prehispánicos peruanos desde el siglo XIX hasta hoy, con una nueva perspectiva sobre el trabajo de los arqueólogos. Él, como Lumbreras, le dedica un espacio importante a la primera generación de arqueólogos peruanos en su libro. Según dice, por esos tiempos mencionados estudiosos eran aún una novedad. No se les consideraba agentes estatales, a pesar de que transformaran –cada vez con mayor frecuencia– la historia peruana con sus hallazgos, pues como bien menciona él “su historia estaba recién por comenzar” (2018:39). Más adelante, la ciencia le otorgará otro estatus a la arqueología: una legitimidad que los arqueólogos utilizan para ejercer su derecho a manipular los restos y a formalizar *discursos verdaderos* sobre el pasado prehispánico del Perú (2018:100).

En la actualidad la arqueología cuenta con mejores tecnologías y, como ciencia, ha logrado avances que le permiten resultados menos empíricos. No obstante, Gabriel Ramón (2017), quien escribe sobre el problema actual de la arqueología peruana, considera que dentro de todo –y a pesar de lo antes mencionado– existe una gran traba para las investigaciones arqueológicas debido a que no poseemos un archivo de consulta pública, pues no contamos con depósitos de museos organizados y accesibles ni con feudos cotidianamente tangibles. El autor expone que en nuestro país la arqueología es “de periferia subdesarrollada” y suele ser dirigida por extranjeros y excavada por peruanos (2017: 558-562).

Luego de mencionar los distintos aspectos de referida disciplina en el Perú, es imprescindible realizar algunas acotaciones sobre el padre de la arqueología nacional, Julio C. Tello, quien en su comprensión del pasado vio necesario para su presente realizar la interpretación de los Templos del valle de Nepeña en el museo que dirigía.

Raúl Asensio apunta que Tello es el personaje que le da esa singularidad a la arqueología en nuestro país, pues establece los temas centrales de los que trata esta disciplina y así sienta las bases para un estilo de práctica en la cual los arqueólogos y el Estado se encuentran ligados tanto profesional como ideológicamente. Además, luchó por generar discursos legítimos sobre el pasado prehispánico (2018: 40). Sin embargo, la mayor parte de sus biografías ha sido escrita por sus colaboradores más cercanos y poseen un matiz hagiográfico. Asensio menciona que el arqueólogo se encontraba convencido de la superioridad de la corriente norteamericana en su disciplina, en contraste con los estudios históricos que se llevaban entonces en nuestro país. Consideraba estos últimos muy poco fundamentados y apartados de las normas científicas (1913). Otro punto significativo que menciona el autor es que Tello

apuesta por el museo como un centro de investigaciones porque para él ese tipo de plataformas permitirían que el Perú sea visibilizado con un rol preponderante en la historia de la civilización y ante los ojos de otros países (2018: 74-97) y posibilitaría la profesionalización de los arqueólogos nacionales.

Asimismo, como se mencionó en el contexto político en párrafos anteriores, el arqueólogo apoyó el impulso reformador del Gobierno de Leguía, sobre todo en cuestiones vinculadas a la población indígena (Asensio 2018: 74-97): dicha asociación le permitió desarrollarse profesionalmente. En la inauguración del Museo de Arqueología Peruana, en 1929, Tello se dirigió de la siguiente manera al presidente: “Sois el primer gobernante que trata de unir por el amor y por las enseñanzas de la historia las grandezas de la raza de ayer con la grandeza de la raza del porvenir” (Asensio 2018:100). Esta evidente cercanía lo faculta para impulsar la Ley 6634, la cual marcaría el rumbo de la labor de los arqueólogos. De acuerdo a esta, los monumentos históricos que existen en el territorio nacional previos a la época virreinal son propiedad del Estado.

En concreto, el autor de nuestro objeto cultural fue un profesional nacionalista que no solo fundó uno de los museos más representativos del país, sino toda una manera de hacer y entender la arqueología peruana, disciplina que mantuvo su evolución luego de su muerte y que fue seguida por personajes –como Lumbreras– que, fieles a su labor, buscaron modernizarla con los medios que tuvieron a su disposición. Hasta hoy los avances tecnológicos continúan modificando una ciencia que se encuentra inmersa en la consolidación de nuestra historia.

### **2.2.2 DESENTERRANDO LA HISTORIA DESDE OTRAS PERSPECTIVAS**

*En ese tiempo Tello manejaba la idea de que Chavín era una sola cultura muy grande sobre la base de la cual se construyó la civilización andina. Entonces, para esto, lo que hizo Tello es imaginar [...] en realidad una creación, una recreación de las cosas que se encontraron en Punkurí y Cerro Blanco y que de algún modo completó.*

*Luis Guillermo Lumbreras, 2017<sup>15</sup>*

---

<sup>15</sup> Fragmento de transcripción de entrevista personal realizada al arqueólogo Luis Guillermo Lumbreras para este proyecto a inicios del 2017.

De acuerdo con Lumbreras (2017), lo que Julio C. Tello hizo fue una reconstrucción imaginaria, una presentación de lo que este último consideraba la cultura origen de la civilización andina, por lo que agregó los componentes necesarios –que halló en los descubrimientos en el valle de Nepeña– que le permitieran sustentar su idea. Así fue que construyó esta obra en el primer patio del museo.

En uno de sus ensayos, Walter Benjamin (2010) escribió sobre *excavar* y *recordar* e hizo una reflexión en torno a esas dos acciones revelando un vínculo que coincide, a mi parecer, con la acción realizada por Tello. De un modo metafórico, el autor expresó que la memoria es un medio para comprender lo vivido, para entender el pasado, a pesar de que nunca recordaremos igual; mientras que para ver el pasado hay que excavar, pues es donde las antiguas culturas están sepultadas; excavar, sin tener inconvenientes en volver una y otra vez a cavar, porque en esa acción están los *contextos* de donde proviene lo que se hallará. Al llegar a *lo hallado* y separarlo de su medio, cobrará un nuevo significado. Atravesar los *contextos* antes de llegar a *lo hallado* implica no quedarse en la superficialidad de aquel que solo realiza la compilación exacta de *lo hallado*, “por ello los recuerdos más veraces no tienen por qué ser informativos, sino que nos tienen que indicar el lugar en el cual los adquirió el investigador”. Podemos pensar la cita como un adherido de la corriente empírica descrita anteriormente por Lumbreras.

Además, Benjamin apunta que la imagen auténtica del pasado solo se manifiesta como una luz que desaparece en un instante, por lo que no existe la verdad inmóvil que todo investigador espera: “no corresponde en absoluto a ese concepto de verdad en materia histórica” (Didi-Huberman 2004: 79). En esa misma línea, Georges Didi-Huberman (2004) señala que la verdad histórica se explica mejor en la siguiente frase de su libro: “Es otra imagen única, irremplazable, del pasado que se desvanece con cada presente que no ha sabido darse por aludido por ella” (2004: 79).

Continuando con el planteamiento de los ejes conceptuales sobre los que se apoya la presente investigación, es indispensable establecer los conceptos que permitirán el análisis en cuanto a la conciencia del valor que tuvo Luis Guillermo Lumbreras del objeto cultural, sobre todo ligada a su destrucción. Este análisis se basará en dos conceptos que plantea Darío Gamboni (2014). El autor realiza una evaluación de la iconoclasia moderna y de los motivos y circunstancias que causan los ataques deliberados contra edificios públicos, iglesias y obras de arte en los siglos XIX y XX. Según él, esa forma de atacar o eliminar obras de arte ha

cambiado desde la Revolución Francesa y se encuentra fuertemente ligada a cómo han sido definidas, producidas, valoradas y devaluadas.

Gamboni propone la transformación en el tiempo y distinción de dos términos en relación a la destrucción del arte: iconoclasia y vandalismo. Por un lado, el término iconoclasta pasó de significar *oponerse a imágenes religiosas y destruirlas* a *oponerse a cualquier imagen u obra de arte y destruirlas*. Por otro lado, el vandalismo es definido como una conducta bárbara que pasó de la *destrucción de obras de arte o monumentos* a la *destrucción de cualquier objeto*. A diferencia del vandalismo, que es un trato ignorante sin sentido hacia la obra de arte, el concepto de iconoclasia apunta a que existe una doctrina o intención en relación al rechazo de la imagen o significado de la misma. De modo que los iconoclastas no se encuentran ciegos ante el valor de lo que destruyen y del significado de las acciones que realizan, por lo que la acción realizada por este arqueólogo puede ser considerada un acto iconoclasta.

Por último, Dieter Roelstraete (2009a) cuestiona la mirada del pasado en los proyectos de arte. El autor afirma que existe en esa disciplina una búsqueda obsesiva por definir el arte en relación a la historia, como mirando hacia atrás. Ese tipo de arte –para recordar o marchar atrás a manera de olvido– lo llama *modo metahistórico*, en el que artistas indagan en los hechos y ficciones del pasado que se han ocultado en los medios oficiales de historiografía.

Por un lado, el arte ha llegado al rescate de la narración de la historia, pues hace *recordar* cuando todo lo demás nos estimula a *olvidar* y a mirar para adelante, lo que Roelstraete denomina un modo melancólico asociado a la crisis de la historia como disciplina intelectual y como campo de investigación académica. Por otro lado, Roelstraete manifiesta que el arte y la arqueología comparten un profundo entendimiento: la materia. El compromiso del arqueólogo es con la tierra, con la esperanza de que algún día ceda la verdad del tiempo histórico; el compromiso del artista es con los datos crudos de su material de trabajo, igualmente empleado en una lógica de verdad. Ambos son trabajos duros y sucios que nos recordarán nuestra participación corporal en el mundo. No obstante, para el autor la alineación del arte y la arqueología compensa la única falla trágica que paraliza claramente las supuestas afirmaciones críticas y el impacto de la corriente: “el giro historiográfico en el arte: su incapacidad para captar o incluso mirar el presente, y mucho menos para excavar el futuro”. En un siguiente escrito, Roelstraete (2009b) desarrolla más la idea con la que finaliza el artículo anterior: excavar el futuro. Y si bien menciona cómo es que este arte que mira al pasado puede ser muy bueno, critica el hecho de no producir nada para el presente y el futuro.

*Reconstrucciones Imaginarias* no solo es un proyecto planteado para desenterrar una historia del pasado, sino que propone pensar cómo construimos nuestras verdades históricas como clave para entender nuestro tiempo actual y los que le sigan, pues nuevas perspectivas aparecerán en los diferentes presentes, y nuevos relatos imaginarios consolidarán esas verdades históricas.

### **2.2.3 CREACIÓN Y DESTRUCCIÓN DE LA INTERPRETACIÓN REALIZADA POR JULIO C. TELLO**

Es importante entender y esclarecer el origen de este objeto cultural y lo ligado que se encuentra al MNAAHP, por lo que este tema se trabajará en los párrafos a continuación.

*Si se ha de apreciar el grado de adelanto alcanzado por la civilización de Chavín a la luz de los todavía escasos monumentos que se han encontrado en diferentes partes del Perú y principalmente en Nepeña, no es aventurado afirmar, como lo hago ahora que dicha civilización es la más vieja y adelantada entre todas las civilizaciones aborígenes de Sud América.*

*Julio C. Tello 9.X.1933*

De acuerdo con Asensio, el descubrimiento de las ruinas de Sechín (valle de Nepeña<sup>16</sup>), en 1933, significó para Tello una importantísima prueba de la expansión de la cultura chavín en la costa, relacionada fuertemente al origen del pasado ancestral peruano. No obstante, esa teoría generó cierta polémica: personajes como Valcárcel y Santiago Antúnez de Mayolo no estaban conformes con su interpretación (2018: 97).

Pasados cinco años, esta idea no había salido de la mente de Julio C. Tello. Prueba de ello son los testimonios encontrados en los diarios de Toribio Mejía Xesspe<sup>17</sup>, según los cuales, el 10 de agosto de 1938 el presidente Benavides realizó una visita al Instituto de Investigaciones presidido por Tello. En dicho lugar, lo guio en un recorrido por los salones, mientras le contaba cómo comenzó la colección y le hizo saber de las condiciones que requerían cada una de estas para mantenerse en buen estado, evidenciando la compleja y patriótica labor que implicaba la arqueología. En ese intercambio el arqueólogo le mostró las fotografías de la

---

<sup>16</sup> Cerro Blanco y Punkurí.

<sup>17</sup> Arqueólogo peruano, discípulo y admirador de Julio C. Tello, muy cercano al padre de la arqueología.

expedición de Sechín en el Valle de Nepeña. El asombro del presidente fue evidente y de inmediato garantizó su apoyo a Tello y al futuro museo (TMX-630:47- 49,51).

No obstante, para Asensio, fue la donación de tres mil dólares americanos hecha por el multimillonario norteamericano Rockefeller –a cambio de la donación de algunos fardos funerarios para el Metropolitan Museum of New York– la que permitió la fundación del museo (una demostración de la necesidad de donaciones en ese tiempo para poder conservar nuestro patrimonio). El autor también apunta que la creación dicha institución significaba para Tello volver a recuperar su poder y prestigio en la escena científica peruana (2018: 97).

El 25 de diciembre de 1938, se abrió oficialmente el Instituto de investigaciones Antropológicas<sup>18</sup> y el Museo Nacional de Antropología. Luego de una semana, Tello fue nombrado director oficial de esta institución. Con motivo de su inauguración, *La Prensa* publicó una nota titulada *Arte Aborigen Peruano en el Nuevo Museo de Antropología*. Destacó el siguiente fragmento: “A la entrada del local se ha construido en cemento una réplica del hermoso santuario descubierto en 1933 en el valle de Nepeña (sección Cerro Blanco), perteneciente a la cultura chavín. Esta es la primera impresión que recibe el visitante y la última que se lleva” (*La Prensa* 30.XII.1938:6). Gabriel Ramón comienza el capítulo de su libro<sup>19</sup> con una fotografía a color del objeto cultural en cuestión y expone –a modo de sinopsis– su historia: “Tello dirigió el Museo Nacional de Antropología y Arqueología, donde había mandado a instalar la enorme maqueta de Cerro Blanco. Esta huaca de madera pintada sintetizaba perfectamente sus teorías [...] Esta maqueta polícroma fue uno de los ejes de la estructura narrativa de esa institución y perduró intacta en su patio principal hasta 1973” (2014: 16). Aunque la narrativa del autor es acertada de modo general, la maqueta no fue construida en madera, sino en ladrillos y cemento, recubierta con diablo fuerte y pintada.

De acuerdo a un extenso artículo publicado tres años después por Julio C. Tello en la revista *Chaski*, los dos espacios inaugurados tenían la misión de conservar el patrimonio antropológico del país e investigar lo ligado al origen y desarrollo del hombre y su cultura. El autor acentúa la colaboración del Estado y la preocupación del mismo por tener una entidad de carácter científico y pedagógico interesada por el estudio de la *raza peruana* (Tello 1941). En ese mismo artículo, el autor habla del contenido del museo y describe orgullosamente su interpretación de los Templos de Cerro Blanco y Punkurí:

---

<sup>18</sup> A pesar de que funcionó ahí desde mayo de 1931, fue el germen para la creación del Museo Nacional de Antropología.

<sup>19</sup> *El Neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*.

En el primer patio de entrada que es el menor, se levanta un santuario gentilicio, que es réplica de uno que existe en el valle de Nepeña, descubierto por el autor en 1933. El edificio reproducido es parte de una estructura mayor que aún no ha sido totalmente desenterrada, la reproducción se ha hecho sirviéndose de planos y moldes sacados de los parámetros adornados con relieves del santuario. El ídolo principal de este santuario fue hallado en fragmentos y no ha sido posible reconstruirlo. El que se ha colocado en la parte más expectable del monumento, es réplica del hallado en Punkurí, Nepeña, de la misma época y estilo (Tello 1941: 72).

En esta descripción el autor deja claro que, a propósito de que no fue posible reconstruir el ídolo de Cerro Blanco, él decidió fusionarlos, pues, según su visión, pertenecían al mismo tiempo y cultura.

Asensio realiza en su libro una conexión de las activaciones<sup>20</sup> realizadas por Arturo Jiménez Borja en los monumentos arqueológicos con los espectáculos pseudoarqueológicos y recepciones desarrollados en lo que él llama “reproducción híbrida: combinaba arquitectura y rasgos decorativos de los sitios de Cerro Blanco y Punkurí” (2018: 231). Este objeto cultural fue un espacio dinámico utilizado también para mostrar danzas y rituales a modo de espectáculo, con motivo de visitas especiales.

Siguiendo la narrativa de los diarios de Toribio Mejía, el primero de agosto de 1973 Luis Guillermo Lumbreras asume el cargo de director del museo (TMX- 656: 98), y con su llegada se instauran una serie de cambios. La reestructuración total del local de la institución y sus exhibiciones inicia el 8 de setiembre (TMX-656: 103). De acuerdo con los escritos de Mejía, el 5 de octubre de 1973 el objeto cultural –construido en 1938– fue destruido, siguiendo los lineamientos del nuevo director: “Se han eliminado los relieves o reproducciones de arte lítico (Cabezas clava de chavín, columnas..., el Templo de Cerro Blanco, la figura en relieve de Punkurí, etc.) las nuevas exhibiciones serán a base de objetos originales” (TMX-656: 104). Según Lumbreras, las réplicas con las que contaba el museo debían ser reproducciones exactas; es decir, con ninguna reinterpretación o apropiación artística de por medio, puesto que consideraba que este tipo de elementos culturales hacía fantasear a las personas y no les permitía observar nuestra verdadera historia.

---

<sup>20</sup> Médico, escritor, pintor museólogo y etólogo peruano. Realizaba eventos lúdicos patrióticos en los monumentos: organizaba fiestas y espectáculos en estos recintos.

En diciembre de ese mismo año fue la reinauguración del museo. Un mes antes, en el almuerzo de bienvenida al nuevo director, Lumbreras agradece y reconoce la labor de Julio C. Tello en ese organismo y lo menciona como su referente de director:

Al recibir el cargo de director del museo lo hago como peruano y arqueólogo para continuar la obra empezada en el pasado por el doctor Julio C. Tello. Ahora que me hallo frente a esta gran tarea, me parece que el alto cargo es para mí como un gran poncho, que no sé si me ha de resultar tan grande que he de requerir ayuda material e intelectual de cuantos trabajan en el museo (TMX-656: 103).

La reforma de Lumbreras nos permite observar un antes y un después en la historia de nuestra arqueología. El objeto cultural es solo un estudio de caso<sup>21</sup> de una realidad más grande.

### 2.3 PLATAFORMAS DE LEGITIMACIÓN

Debido a que la memoria del objeto cultural del que parte esta investigación se encuentra inscrita en el contexto museístico y vinculado a otras *plataformas de legitimación*, es esencial definir cómo funcionó y como funciona tal contexto. Asimismo, puesto que los bienes culturales correspondientes al Patrimonio Cultural de la Nación se encuentran en los museos estatales, es relevante exponer lo que significa nuestro Patrimonio Cultural de acuerdo con los ejes que instaura el Estado en el Ministerio de Cultura en la actualidad, así como sus limitaciones.

Mario Montalbetti (2013) define el museo sobre todo como un lugar de exhibición de objetos, los cuales se convierten en *piezas de museo*, que enseñan una narrativa consciente que estructura y fija nuestra historia. En ese sentido, el autor apunta a que la historia del Perú es elección de algunos, puesto que esa institución no muestra lo que ocurrió, sino lo que se desea que haya ocurrido. Por lo general, la pauta que define y fija nuestra historia suele ser una excusa de la noción de Estado/Nación o su representación ocasional.

Tony Bennett (1995) investiga cómo los museos, ferias y exposiciones de los siglos XIX y XX de Gran Bretaña, Australia y América del Norte han organizado a sus colecciones y a sus

---

<sup>21</sup> En México, Sandra Rozental descubrió una historia similar con la piedra de Coatlinchan (2011). Esta fue trasladada de su lugar de origen para ser llevada al Museo Nacional de Antropología. Esa acción generó la aparición de una serie de recreaciones del objeto en cuestión que le dieron una segunda vida en la comunidad. Así, el vínculo con las recreaciones de la piedra en el pueblo se hizo incluso más valioso que el que existió con la piedra original. Su investigación académica sobre este objeto terminó convirtiéndose en *Piedra Ausente*, un proyecto audiovisual estrenado en el 2013.

visitantes. Al igual que Montalbetti, el sociólogo plantea que estos espacios deben entenderse no sólo como un lugar de instrucción, sino como un reformador de costumbres en el que tienen lugar un amplio repertorio de prácticas y comportamientos sociales regulados. Bennett sugiere que el espacio del museo es el que da coyuntura a una serie de objetos o hechos que probablemente antes no la tenían, puesto que este espacio, en el que se produce y organiza el conocimiento, sigue un discurso dominado por la voz autorizada de esta entidad.

Mark Dion también examina las maneras en que las ideologías dominantes y las instituciones públicas dan forma a nuestra comprensión de historia. Este artista conceptual estadounidense se apropia de métodos arqueológicos y científicos para mostrar que todo posee un significado que escapa de nuestro conocimiento y que hay que descubrir. De esa manera, Dion expresa una actitud crítica con respecto a las instituciones museísticas, puesto que en estos espacios se muestran piezas que no exhiben la totalidad de significados que contienen (Tanya Bonakdar Gallery).

Desde hace tiempo atrás, Alfonso Castrillón (1986) destaca que la historia de los museos en el Perú se encuentra estrechamente ligada a las oscilaciones de la política, es decir, a las decisiones del líder de turno, que usualmente es determinado por la burguesía criolla. Dicho sector no se identifica con la cultura viva del país, lo que ha significado que no se preocupe por el adecuado funcionamiento de estas instituciones. Esa es una de las razones por las que no ha existido un programa integral para nuestros museos (1986:11). Asimismo, apunta que como institución cultural el modo en el que se presenta la *cultura* sirve para legitimar determinada estructura dominante, lo cual genera una ausencia de sentido en su narrativa, como bien explica él mismo en la siguiente cita:

Los museos del Perú han contribuido a la reproducción de la cultura en el poder, es decir al manejo del sentido para apuntalar una ideología que presenta nuestra historia como un hecho acabado que se mira a través de las vitrinas y que nada tiene que ver con el presente. Un hecho consciente alejado del quehacer científico con el fin de deshistorizar sus objetos: de esta manera el museo se convierte en el depósito mudo o en vitrina de lujo que sorprende al turista pero no tiene ninguna relación con el peruano de hoy (1986:19).

Por otro lado, Castrillón establece el rol que –considera– deberían ejercer los museos en el Perú. Para el autor, la aplicación de la *intertextualidad* es básica para un adecuado método museológico, pues plantea devolver sus significados originales a los objetos y además otorgarles un mínimo de condiciones históricas para que estos puedan entenderse o

interpretarse desde diferentes miradas (1986:34). Más allá de la catalogación, conservación y presentación de las colecciones, la ciencia museológica tiene el propósito de recontextualizar el objeto –como ya se mencionó antes– y recuperar su significación histórica para conseguir la identidad cultural de un sector social concreto. Así, la museología debe procurar completar la narrativa de la información cultural, mas no suplantarla (1986: 21 - 22).

Luego de haber planteado que existe una narrativa construida por la plataforma museística como parte del discurso que determinan ciertos personajes, es conveniente desarrollar el rol de las *piezas de museo*, las cuales en un primer momento son expresiones culturales; sin embargo, al ingresar al contexto museístico se establecen como elementos que cuentan nuestra historia y se convierten en acervo cultural; en otras palabras, que pertenecen al Patrimonio Cultural de la Nación.

Frente a lo que cuenta la historia oficial, Asensio desmonta la idea de que nuestros monumentos arqueológicos estaban abandonados antes de la llegada de los arqueólogos. Para el autor, esos espacios poseían una intensa vida social, formaban parte de las narrativas y de la concepción social del mundo de ciertas comunidades (2018: 20). De ese modo, el autor desarrolla el concepto de *pacto patrimonial*, el cual se inscribe en el Perú y se trata de una serie de prácticas y discursos basados en una forma particular de entender y poner en valor nuestros monumentos prehispánicos. Esta se encuentra claramente legitimada por la legislación peruana, es decir por el Estado, y dispone qué es legal hacer con estos espacios, quién puede hacerlo y bajo qué términos (2018: 15).

El abogado Henry Zeballos (2012) explica las nociones relacionadas al concepto de Patrimonio Cultural<sup>22</sup>, lo define como el sentimiento de poseer un bien teniendo conciencia del tiempo y sobre todo de la importancia del pasado como motivación para mantener lo que se ha heredado por nuestros ancestros.

En ese mismo sentido, el Ministerio de Cultura, institución que posee la responsabilidad de proteger, conservar y difundir el Patrimonio Cultural, denomina *Patrimonio* como la herencia

---

<sup>22</sup> Asimismo, Zeballos precisa qué son el Patrimonio Cultural Material (PCM) y Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI). De acuerdo con el autor, el PCM son los bienes corpóreos identificables y medianamente individualizables que de manera poco habitual muestran un valor místico, religioso, artístico, histórico, antropológico u otro similar a estos, dentro de una comunidad. El *Patrimonio Cultural Material* puede ser *Mueble* o *Inmueble*. El PCM *Mueble* es todo aquel que puede ser trasladado de un punto fijo en el espacio a otro, mientras que el PCM *Inmueble* son aquellas manifestaciones culturales que no pueden ser trasladadas y son producto de la arquitectura o arqueología y elaboradas a través de técnicas antiguas o modernas.

de cualquier bien que nuestros antepasados han dejado a lo largo de la historia, se transfiere de generación en generación. Mientras que la Ley N 28296, en que se basa este organismo, la Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación, define al Patrimonio Cultural como toda manifestación del trabajo humano que por su importancia, valor y significado paleontológico, arqueológico, arquitectónico, histórico, artístico, militar, social, antropológico o intelectual, sea explícitamente declarado como tal o sobre el que exista la presunción legal de serlo (Ley 28296).

Después de haber expuesto la importancia del Patrimonio Cultural, es pertinente hablar de la historia, puesto que esta es la que otorga los elementos que la conforman. Este proyecto estará basado en la explicación que propone Benedict Anderson, estudioso del nacionalismo, quien plantea el concepto de *Comunidad Imaginada*. De acuerdo con Anderson, la nación es una comunidad construida socialmente; podríamos decir que la nación es imaginada a través de *plataformas de legitimación* por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. Por lo que la especificidad histórica es relevante para este concepto, ya que como una ciencia social, la historia es diferente en cada territorio; es decir, la historia y lo que los gobiernos consideren como patrimonio serán los hilos con que se tejan los discursos que construyen la nación.

### III. MARCO TEÓRICO

En esta sección se articularán los conceptos clave desarrollados en el capítulo anterior, de modo que estos permitan estructurar el proyecto y presentar pertinentemente el aspecto conceptual que se presentará en el siguiente capítulo. La investigación teórico-artística en la que se fundamenta *Reconstrucciones Imaginarias* parte de tres ejes principales: los discursos socio-políticos de la primera mitad del siglo XX y sus modos de configurar el imaginario histórico nacional, lo imperceptible entre la arqueología y el arte y las *plataformas de legitimación*.

En primer lugar, a comienzos del siglo XX se genera un cambio en el esquema social del país: emergen la *burguesía nacional* y el movimiento popular. A diferencia de lo que sucedía hasta el siglo XIX, ahora otros sectores sociales aspiran a una redefinición de la realidad nacional, lo cual refleja una transformación en los aspectos culturales del Perú.

Mi gobierno tiene el orgullo de haber vuelto por los fueros de la raza. Cree y trabaja por la reincorporación a la nacionalidad de más de la tercera parte de su población, seguro de que un

pueblo que dejó huella perdurable en las artes, la política y la industria puede y debe aportar apreciable contingente a nuestra civilización actual.

(Leguía 17.X.1929)

Este discurso inaugural del Museo de Arqueología Peruana, a cargo de Leguía, es la evidencia tangible de lo ligado que se encontraba el presidente al incentivo de espacios en los que se reforzaba lo nacional ligado a nuestro pasado prehispánico. El Neoperuano es otro de los movimientos que acredita lo mencionado, pues resolvía la tensión de la construcción de identidades nacionales para la *Patria Nueva*, proponía la reelaboración o recreación de lo *peruano* aproximándose a ese pasado, el cual también servía de herramienta de manipulación del Gobierno.

Fue a partir de esos vínculos que Julio C. Tello estructuró una disciplina que inicialmente no se entendía como un trabajo académico y que estaba fuertemente influenciada por el modelo arqueológico que proponía el *historicismo cultural*. Del mismo modo, su proximidad al poder le permitió impulsar una ley que ampliaba el dominio del Estado sobre los monumentos arqueológicos. Esto le daba un carácter nacionalista particular al rol de los arqueólogos, puesto que los inscribía bajo los lineamientos del Estado, carácter que continúa hasta nuestros días. Lo cierto es que los primeros arqueólogos en el Perú no lo eran estrictamente, entre los más notables teníamos a un doctor, un agrónomo, un ingeniero, un teólogo y un historiador de arte. No obstante, fueron estos primeros interesados en la arqueología, respaldados legítimamente por su *profesión*, quienes sentaron las bases de esta disciplina en nuestro país. Para estos profesionales fue posible manipular restos y proclamar discursos sobre el pasado peruano que, en su momento, consideraron verdaderos y valiosos.

Puede que por esa razón Julio C. Tello decidió que como Cerro Blanco y Punkurí pertenecían al mismo tiempo y cultura, podrían ser fusionados para así mostrar con grandeza su tesis sobre el origen andino de la civilización peruana en el primer patio del Museo Nacional de Antropología. Esta es la acción que refleja el punto de contacto entre la arqueología y arte, pues luego de *excavar* y atravesar varias capas de tierra, Tello imaginó y creó, como separando lo hallado de su anterior contexto. Tomó fragmentos de lo encontrado y (re)construyó un artefacto para esta institución. Este objeto cultural indicaba el lugar desde el cual el arqueólogo miró la nación; sus recuerdos no fueron veraces, pero logró que por mucho tiempo fuera la primera y última imagen que los peruanos evocaran luego de visitar el museo.

Para Luis Guillermo Lumbreras, continuar con el trabajo iniciado por Tello significaba transformar la arqueología. Él pertenecía a una generación de arqueólogos más actual, en la cual el proceso de investigación científica posee la importante labor de transformar los datos empíricos en hechos históricos y sin distorsionarlos. Cuando el objeto cultural fue destruido, este arqueólogo realizó un acto iconoclasta, puesto que era consciente del valor y del significado de las acciones que realizó. No obstante, él lo consideró como lo más apropiado en ese momento, pues necesitaban modernizar integralmente los métodos que hasta entonces habían guiado a la arqueología y su exhibición en los museos. Su nueva premisa fue un sustento científico que buscaba imágenes *verdaderas*. La búsqueda hecha por este arqueólogo podría ser rebatida por Benjamin, quien considera que en realidad no existe la imagen de la verdad histórica inmóvil que propone Lumbreras.

Por otro lado, la narrativa histórica cuenta con bienes culturales que la simbolizan y que suelen convertirse en piezas museísticas resguardadas por las leyes de patrimonio. El museo le otorga validez tanto a los objetos, como a la historia que ellos cuentan. Considero a todos los *espacios* con estas características como *plataformas de legitimación*: existe una voz que valida estos organismos dándoles un valor a ciertos objetos y situaciones con el que no contaban en un inicio. Asimismo, estas instituciones justamente no muestran la totalidad del significado que las piezas contienen porque son reducidas a *piezas de museo*. Esta idea se encuentra fuertemente asociada a que los museos en el Perú son manejados por determinado grupo de poder, el cual suplanta la narrativa museológica a su favor, sin intención de devolverle sus significados originales ni de proporcionarle un mínimo de condiciones históricas para que esta pueda entenderse o interpretarse desde diferentes perspectivas. En ese sentido, podemos volver al panorama planteado en los párrafos anteriores por Natalia Majluf, en el cual entendemos que es el discurso del grupo de poder el que determina cuál es el enfoque del imaginario nacional más conveniente para consolidar su poder.

En síntesis, podemos sostener que los diferentes cambios socio-políticos de la primera mitad del siglo XX tuvieron siempre una consecuencia en la construcción del imaginario histórico nacional, hecho que orientó a personajes como Tello y Lumbreras en la creación y destrucción de una forma de historia. Sin embargo, todo lo acontecido permitió que el padre de la arqueología hiciera historia con un objeto cultural producto de una acción artística. Asimismo, las *plataformas de legitimación* fueron indispensables para mostrar y reforzar las narrativas que constituyen la verdad histórica, la cual es producto de la perspectiva de ciertos personajes en un momento específico.

#### IV. PROPUESTA CONCEPTUAL EN EL DESARROLLO DE LA TESIS

*Fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder [...] Lo que se escribe de una persona o acontecimiento es llanamente una interpretación, al igual que los enunciados visuales hechos a mano, como las pinturas o dibujos. Las imágenes fotográficas menos parecen enunciados acerca del mundo, de sus fragmentos, miniaturas de realidad que cualquiera puede hacer o adquirir.*

*Susan Sontag, 2006*

Larry Sultan y Mike Mandel son algunos de los artistas que se apropian de la fotografía<sup>23</sup> para crear nuevos mundos y contar otras historias. La dupla generó proyectos en los que cambió el contexto de la imaginería al crear series de imágenes secuenciales en forma de libro, lo que terminó por darle un nuevo significado a la documentación original. *Evidencia* (fig. 5) es el fotolibro que trabajaron juntos en 1977. Para ello examinaron miles de imágenes en los archivos de la Corporación Bechtel, el Departamento del Interior de los Estados Unidos, los Laboratorios de Propulsión a Chorro, el Departamento de Policía de Los Ángeles, el Instituto de Investigación de Stanford y cien corporaciones más, agencias gubernamentales norteamericanas e instituciones médicas, educativas y técnicas.

Así obtuvieron grandes cantidades de documentos de archivos muy distintos entre sí. Luego realizaron una selección de 59 imágenes. Esta acción les dio una nueva lógica de significados, pues reunidas poseían otra narrativa visual. Las primeras fotografías del fotolibro mostraban simples rastros de diferentes acciones humanas en distintos emplazamientos, como aludiendo a un registro de un tiempo pasado. Las siguientes imágenes presentaban como protagonista al instante preciso de la intervención humana, lo que se conecta al presente de la acción al momento de ser fotografiada. La secuencia permite que el proyecto adquiriera su propia lógica interna, ese es el secreto de la descontextualización de los documentos originales (Gómez 2013:106). Aunque el nuevo entorno de las imágenes se encuentra relacionado al discurso político y crítico de Sultan y Mandel, lo más notable de su obra es que permite pensar más allá del contenido particular de una fotografía, es decir, en lo que sugieren el conjunto y la secuencia de imágenes (2013:107).

---

<sup>23</sup> Man Ray logra romper esquemas con su trabajo en este ámbito, pues consigue que sus fotografías se valoren por sí misma y no por lo que se cuenta a través de ellas; lo que se vincula a la ficción en la arqueología.

Las *series de imágenes* son un método utilizado también por Georges Didi-Huberman como una importante herramienta en *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (fig. 6), muestra basada en el trabajo de Aby Warburg<sup>24</sup>, donde el modo en que se colocan las imágenes –el particular orden– es lo que genera una conexión entre dos figuras diferentes. A pesar de que la muestra parte del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, es una exposición interdisciplinaria que transita por los siglos XX y XXI por medio de distintos trabajos de notables artistas. Para Didi-Huberman es una forma visual de conocimiento que, al estar apartada de los esquemas históricos y estilísticos de la crítica académica del arte, propone una nueva narrativa de la historia de las artes visuales. En ese sentido, modifica el orden de las imágenes, de modo que estas tomen posición (Didi-Huberman 2011). No existen asociaciones libres, pues todo lo que estas imágenes representan ahora está articulado a un mensaje que posee una intención en su narrativa. No obstante, es importante que su significado no posea una conclusión evidente para exigirle al espectador cuestionarse (su propia lectura) (Mitrovic 2016:5).

A diferencia de *Evidencia, Atlas* no es un fotolibro, sino una instalación de grandes dimensiones en la cual no solo se trabaja con imágenes bidimensionales, sino con una serie de elementos diversos que poseen un orden en relación a la totalidad del montaje; es como si el ensayo visual realizado por Sultan y Mandel fuera trasladado a una plataforma en la que el entendimiento del espacio determina la pauta de la secuencia. Así como se les otorga otro contexto a las fotografías, el espacio tridimensional puede ser reconfigurado y redistribuido. Eso es lo que Joan Fontcuberta y Pere Formiguera hacen juntos en *Fauna* (fig. 7).

En 1989 una gran instalación buscó contar la historia olvidada de los descubrimientos del mundo animal de un científico desaparecido. Fotografías de animales nunca antes vistos, meticulosos estudios y notas de campo, radiografías, esqueletos, animales disecados y los audios de sus gritos son algunos de los componentes claves para la veracidad científica que propone el montaje. Fontcuberta y Formiguera imaginan y crean la ficción en la que se sustenta la narrativa de la muestra, pues tanto los objetos, las fotografías y los términos *científicos* fueron empleados como legitimadores de una idea real compartida por el público. Esa muestra no le da un nuevo contexto a imágenes que antes tenían otro significado, sino que existe una producción y edición de la imagen misma tanto al momento de ser realizada como

---

<sup>24</sup> Fue un historiador alemán que compuso *Atlas Mnemosyne* (1924-1929). Aunque quedó inacabado, transformó la manera de entender las imágenes. En *Mnemosyne* "reúne todos los objetos de su investigación en un dispositivo de paneles móviles dinámicos que se puede ver como una historia documental del imaginario occidental y como una herramienta para comprender la violencia política en las imágenes de la historia (Folleto de *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* 2011).

al ser presentada, es ahí que se llena de sentido. Entonces no solo pone en duda la verdad que se brinda en las figuras fotográficas y los elementos de su montaje, sino que cuestiona la credibilidad de la verdad científica y la objetividad de los museos.

La edición es la acción fundamental realizada por todos los artistas antes mencionados, lo que los vincula a *El mundo explicado*<sup>25</sup> (fig.8) de Erick Beltrán; proyecto que se centra en el concepto mismo de edición, planteando que en el proceso mismo está la construcción de la verdad. El artista plantea que utilizamos tres herramientas cuando nos enfrentamos al cuestionamiento de cómo funciona el mundo. La primera es el conocimiento académico, en la que incluye todos los contenidos que, por el reconocimiento con el que carga este tipo de conocimiento, suponemos que son verdaderos. La segunda son las experiencias, conocimiento empírico de cómo funciona el mundo. La tercera es el no saber. Si lo importante es poder funcionar dentro del mundo, no es necesario que los contenidos sean verdad, por ello lo que solemos hacer es combinar estos mecanismos.

El artista recopiló una serie de entrevistas que hizo al ciudadano común, en las que la premisa era realizar teorías sobre el mundo que no tenían que ser ciertas. Fue así que armó una enciclopedia en la que deseaba eliminar la censura y plantear la idea de que el conocimiento se elabora continuamente y es tan válido lo que uno dice como lo que dice un libro impreso. En suma, propone una reflexión sobre qué es la reproducción del conocimiento, cuáles son las estructuras que validan el conocimiento, qué es la verdad y qué es la ficción; reflexión que también se encuentra asociada a la polémica sucedida en el Perú, narrada por Ramón Mujica, en torno a un huaco creado por Sérvulo Gutiérrez (fig.9) que terminó en el Museo de Arte Moderno de New York y que apareció en la revista *Life* como una pieza realizada hace dos mil años por un antiguo hombre Paracas, confundiendo a los arqueólogos de todo mundo (2017:17): una pieza que se hizo realidad por los relatos que la configuraron.

La edición y el montaje son instrumentos para crear nuevos mundos, en los cuales la reconfiguración de las imágenes y el espacio permiten que este adquiera su propia lógica interna. Asimismo, estas herramientas pueden ser un medio para evidenciar cuáles son los mecanismos que estructuran el conocimiento, qué es cierto y qué no y por qué lo validamos. Para ello, lo sustancial es cómo se muestra el contenido para aparentar lo que no es. En la fotografía siempre existe la posibilidad de engañar. Ese rasgo le permite potenciarse a algo

---

<sup>25</sup> Instalación realizada entre el 2008 y 2009 en Sao Paulo y Barcelona. Durante el 2012 y 2013 fue parte de la colectiva *Fisuras. Episodios críticos* en el MACBA, actualmente forma parte de su colección.

nuevo. Del mismo modo sucede en torno a la construcción de la verdad histórica con las diversas *plataformas de legitimación*, pues sus formatos y maneras de narrar también nos enseñan como verdadera una ficción. En otras palabras, no importa el contenido que posean, sino el hecho de que se encuentre en esa plataforma lo que le da validez a este contenido. Los montajes de las *plataformas de legitimación* se encuentran compuestos por elementos o situaciones que ciertos personajes consideraron importantes para el país en un momento dado, ya sea por los avances en las diversas ciencias en las que se basan o por el discurso del grupo de poder de turno.



# Evidence



Figura 5: Imágenes de algunas de las páginas de *Evidencia*, fotolibro desarrollado por Larry Sultan y Mike Mandel en 1977. Imágenes tomadas del video de la página web del MOMA.

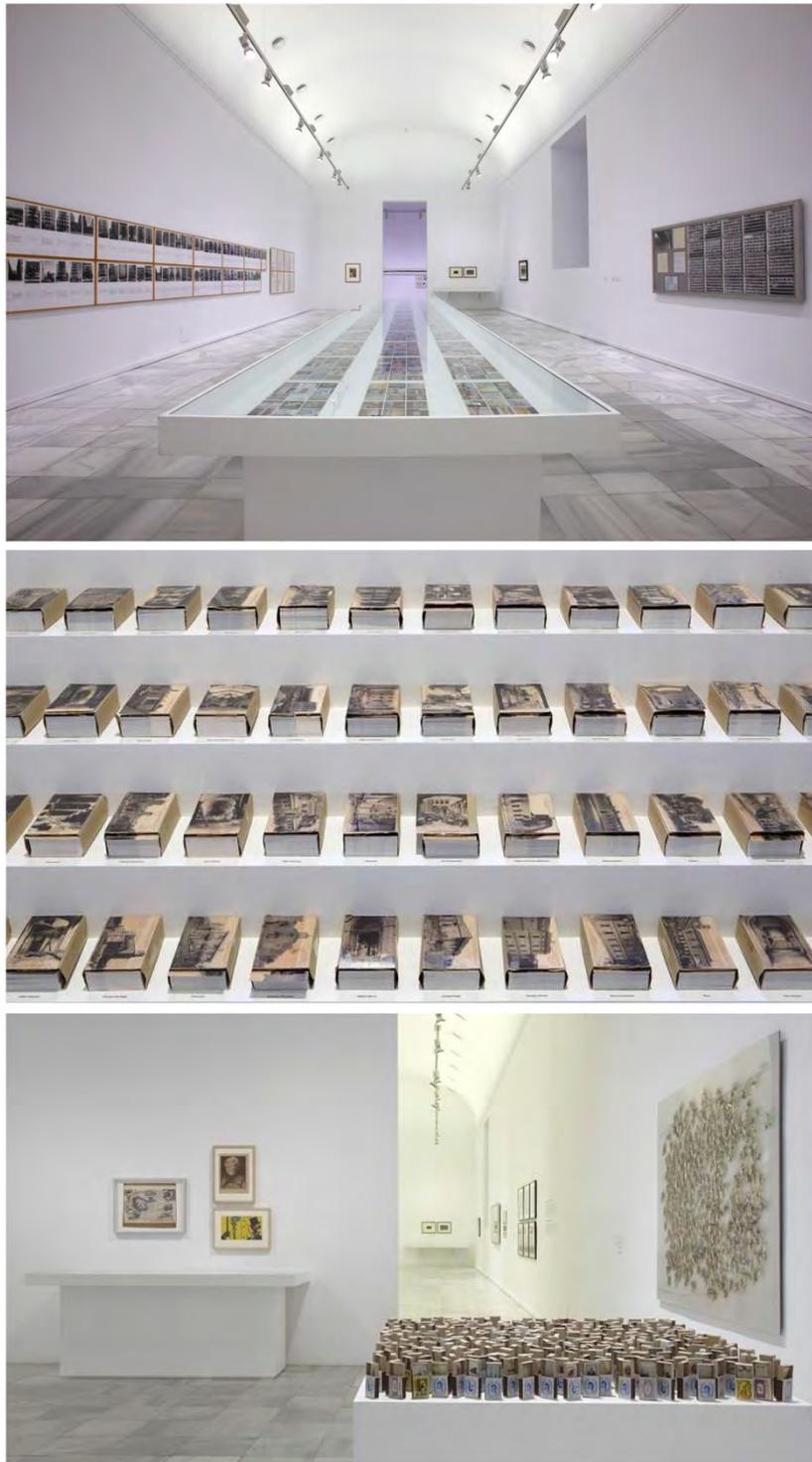


Figura 6: Fotografías de instalación Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?  
Imágenes tomadas de la página web del Museo Nacional Centro de Arte Reina  
Sofía, lugar donde fue presentada.

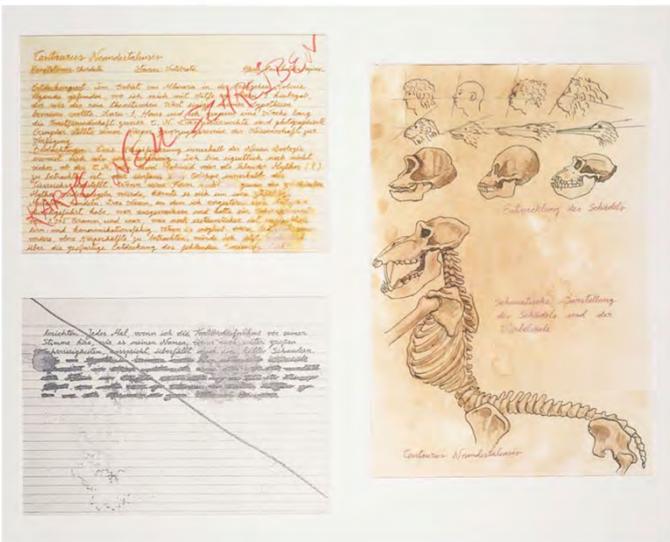
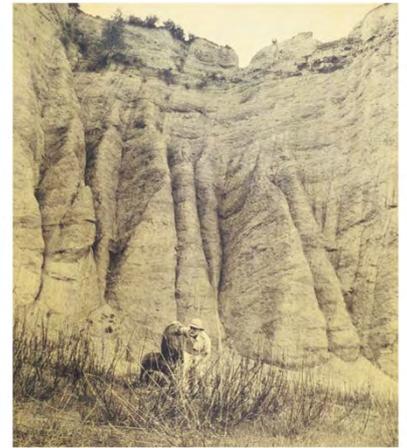
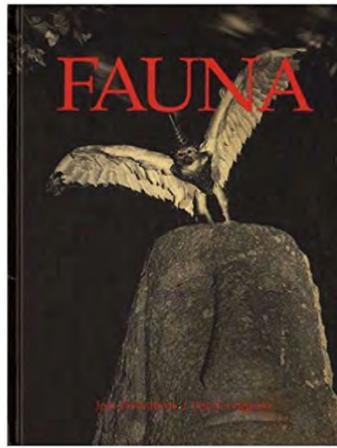
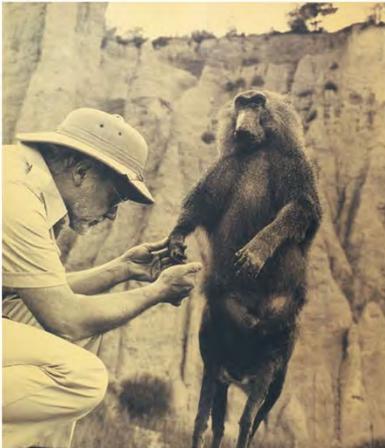


Figura 7: Imágenes de la muestra *Fauna*. Documentos tomados de la página web del MACBA.



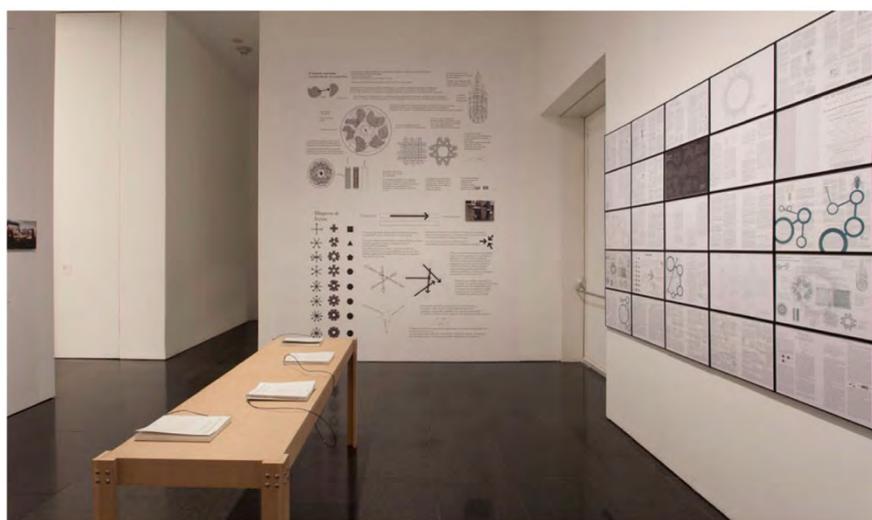
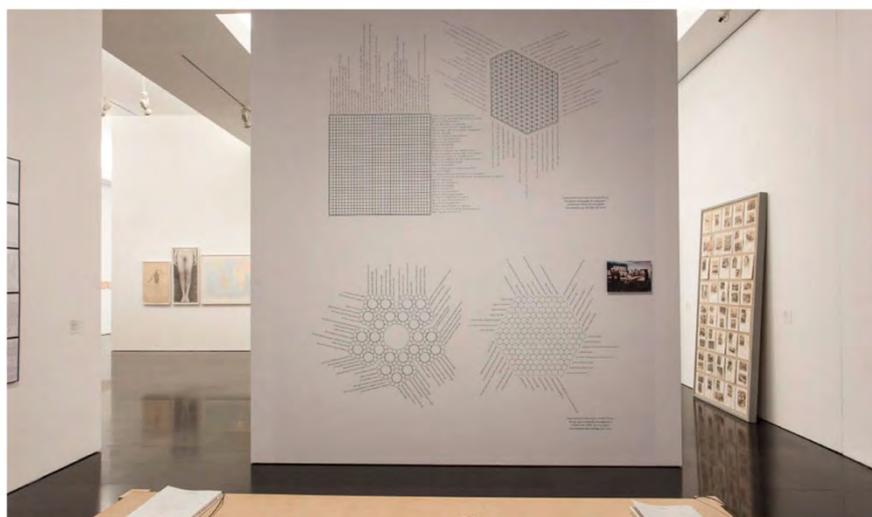


Figura 8: Fotografías de la exhibición *El mundo explicado*. Imágenes tomadas de la página web del MACBA.



*Figura 9: Huaco de Sérvulo Gutiérrez (Mujica 2017).*

## V. RECONSTRUCCIONES IMAGINARIAS

### 5.1 SOBRE EL PROYECTO Y SUS ANTECEDENTES

Las formas han sido el medio más enriquecedor en mi proceso creativo. En el pasado insistí en la dinámica de encontrar una *idea guía* desencadenadora de una serie de conexiones que desemboquen en un proyecto artístico. Sin embargo, no funciona así, las ideas no se traducen en imágenes, pues terminan convirtiéndose en una *ilustración* de una idea: el gran muro que no permite descubrir lo impensado (Montalbetti 2015).

Las imágenes o las formas con las que inicio en mis proyectos están asociadas a una noción muy general del tema que me interesa. Si comienzo con una fotografía, lo usual es que busque una perspectiva poco explorada de ese tipo de imágenes en mi día a día, es decir, trato de visibilizar eso que no suelo ver. Cuando logro hacerlo, necesito que se materialice para quien observe, es ahí cuando intervengo la imagen. Mediante el proceso de sustracción visual, ya sea del elemento principal de la imagen o de su contexto: la realzo y muestro una figura distinta a con la que empezó el proyecto. De modo que desmontar la imagen es el ejercicio al que recorro para otorgarle otra perspectiva y para que sea posible ver más allá de mi concepción original, por más absurdo que pueda parecer este nuevo panorama. Mi disposición ante todo este procedimiento es sustancial, pues para lograr construir un camino distinto tengo que estar siempre en posición de desaprender lo aprendido y procurar salir de mi preconcepción del mundo.

El proceso creativo de *Reconstrucciones Imaginarias*, y el de los proyectos que lo anteceden, ha estado vinculado con la exploración de archivos, donde he rescatado no solo los documentos como tal, sino el mecanismo que organiza y estructura el mismo espacio del archivo en las bibliotecas consultadas. Por un lado, los libros, periódicos, diarios, revistas, fotografías, la mayoría con más de cincuenta años de antigüedad, parecen reliquias a los que muy pocos ponen atención, es como si fueran tesoros aún por descubrir, ese es uno de los puntos que más me interesa de ese material, porque por su antigüedad y por el tiempo que toma realizar una búsqueda en muchas de estas plataformas, hay muchos contenidos (temas, datos e imágenes) que están olvidados y parecen desaparecidos. Ese carácter *inédito* es la motivación que ha mantenido mi exploración en archivos. Por otro lado, los lugares en los que estos se encuentran parecen poner al usuario en desventaja ante el prestigio de lo académico. Así, se enfrenta a esta plataforma con la idea preestablecida de que todo el conocimiento que pueden otorgar estos espacios es veraz. Fui comprendiendo esa atmósfera

durante mi indagación documental como un usuario más; no obstante, luego de atravesar por el desarrollo de este proyecto pude tomar esa experiencia como un referente para comprender mi propio trabajo.

La presente investigación artística no solo ha sido producto de una particular exploración en archivos de documentos, sino que se ha apropiado de ideas y conceptos de disciplinas como la arqueología y la historia, lo cual le da un carácter interdisciplinario no solo a la instalación final, sino al proceso que ha dado origen a varias de las piezas que la conforman. De este modo, al tomar las decisiones en relación a la materialización plástica de los conceptos desarrollados, es decir, al formalizar el proyecto, la acción de *desenterrar* y *recordar* asociada a ambas disciplinas se visualiza en todo el montaje.

*Reconstrucciones Imaginarias* no solo es el título principal de la tesis, sino del proyecto artístico. Concretamente, esta parte de moldear el pasado desde el presente para mostrar una narrativa que asumimos como cierta, en base a la interpretación de Tello como un estudio de caso. Este proyecto ha sido resuelto en una instalación de carácter museístico, pretendo que esa *plataforma de legitimación* esté presente en el contexto en el que se visualizan mis piezas. El proyecto artístico consta de tres elementos: *Secuencia simbólica*, un display con varios ejemplares de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos* y dos videos: *Excavaciones* y *En el museo*.

En los siguientes párrafos profundizaré en los antecedentes que determinaron cada uno de los elementos que conforman *Reconstrucciones Imaginarias*, para así lograr una mayor comprensión de cada pieza y del vínculo que las entrelaza desde el proceso creativo.

Durante el taller de Raimond Chaves, *Dibujo: un taller de herramientas*<sup>26</sup>, me encontré con una manera diferente de pensar el proceso mismo del dibujo: como instrumento para entender procedimientos conceptuales. Las primeras aproximaciones de varias piezas de este proyecto, sobre todo *Secuencia simbólica*, se originan en ese taller. Realicé un dibujo (fig.10) en el que quise recordar la interpretación de Julio C. Tello sin tener una referencia real de la imagen que ya era tan familiar para mí<sup>27</sup>. Rocié tierra de color negro sobre un papelote blanco y la esparcí por toda la superficie y empecé a dibujar con un carbón, como a ciegas, sobre este

---

<sup>26</sup> Taller de dibujo dictado durante el semestre 2018-02 en la Facultad de Arte y Diseño en la PUCP.

<sup>27</sup> Al comienzo de lo que significó el proceso de este proyecto, yo estuve muy obsesionada con la figura del objeto cultural, sobre todo con la vista frontal, pues fue por mucho tiempo la única imagen que obtuve de este objeto.

polvo. Cuando creí terminar mi dibujo, tomé un pincel y lo desenterré con cuidado, casi como si fuera un descubrimiento arqueológico. Al quitar varias de las capas de tierra negra, nada de lo que dibujé tenía mucha relación con mi recuerdo del objeto cultural. Lo que sí obtuvo mucho sentido fue la acción de ir redescubriendo este objeto como hacen los arqueólogos: encontrando solo fragmentos de la totalidad oculta e interpretando las capas que se lograron hallar.

El segundo ejercicio que rescato del taller, son dos dibujos en los que decidí no pensar en las particularidades del objeto, si no en su forma general: su silueta. En el primero, tomé un pincel con mucha tinta china y, sobre un papel blanco, empecé a visualizar sus detalles interiores, y a partir de ellos supuse la forma que se delineaba en su exterior. El resultado no me pareció una imagen tan alejada de la realidad, pero era solo su contorno. En el segundo, cerré los ojos, sumergí mis dedos en tinta y, sobre otro papelote, empecé a recordar: una mano entintada y la otra sujetando el papel. La dificultad de encontrar el punto en el que me había quedado cada vez que requería recargar mis dedos de tinta hizo que quedaran algunos vacíos que discontinuaron la silueta dibujada. Ambos dibujos (fig.11) generaron en mí una necesidad de emprender otra exploración en la que pudiera trabajar con mis recuerdos de los detalles del objeto.

Decidí rememorar fragmentos y dibujarlos hasta estar segura de que eran la imagen exacta de mi memoria (fig.12). Empecé con los frisos de los muretes que se mostraban en varios de sus frentes. Luego continué con los ojos, nariz y boca –todos de manera independiente– del felino representado en la interpretación del Templo de Nepeña. Nunca conseguí estar satisfecha con el resultado de esos últimos dibujos: por más que busqué en mis recuerdos, la imagen no era real. A pesar de mis esfuerzos, la exactitud de las particularidades ya no estaba ahí, solo terminaba inventando formas que creía que se asemejaban a la original. Los tres ejercicios antes explicados determinaron la forma guía que utilicé para trabajar *Secuencia simbólica*: el vacío del objeto cultural (fig.13).

En cuanto a la creación de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*, esta empezó a tomar forma luego de explorar con tierra de color negro como si fuera un descubrimiento arqueológico –en el taller de Raimond Chaves–, cuando decidí hacer ciertos experimentos con tierra real. Un año antes había encontrado el *Cuaderno de Excavaciones Nro. 4 del Archivo Tello*, el cual es una especie de diario arqueológico que recopila todo el proceso de excavación realizado en el valle de Nepeña, por lo que incluía fotografías y

bocetos del descubrimiento de los Templos de Cerro Blanco y Punkurí (fig.14). Con ese referente en mente empecé mi propia excavación ficticia en tierra muy fina. Esta característica me permitió jugar con ella en el escenario que mantenía la tierra, en un formato de aproximadamente 1m x 0.5 m. A pesar de lo reducido de mi espacio de trabajo, las fotografías que tomé y edité posteriormente en blanco y negro hicieron posible visualizar una escala irreal perfecta (fig.15) para lo que concebí después.

Influenciada por toda la búsqueda en archivos que había realizado para la pieza *Secuencia simbólica*, decidí que las fotografías de la tierra debían ser parte de una revista arqueológica. Dentro de los documentos que recopilé, hallé las publicaciones impresas *Viracocha*, *Chaski*, *Inca* y el cuaderno de excavaciones antes mencionado (fig.16) (coincidentalmente, todas realizadas por Julio C. Tello o asociadas a él de algún modo). Estas cuentan con una serie de esquemas y modos de narrar característicos, los cuales utilicé como referentes para la creación de mi propia revista. Por ejemplo, los cuadros estratigráficos registran y ordenan el proceso de la excavación, estudiando las capas de tierra, ya que estas pueden develar la antigüedad y el contexto del objeto hallado. Los planos y las vistas de planta y corte sirven para mostrar cómo está compuesto algún resto arquitectónico encontrado (fig.17). Las fotografías del trabajo de excavación registran y grafican los bienes hallados y el contexto en el que son descubiertos.

El proyecto de intervención *Abriendo los límites del camino*<sup>28</sup> se basó en el método constructivo de los antiguos habitantes de las huacas con las que estaba relacionado el camino inca del campus, el cual consistía en tapar lo ya construido con tierra para empezar de cero con otro tipo de edificación más actual. Al tomar las fotografías de la tierra para la revista, también realicé otra serie de fotografías con la premisa derivada de la experiencia antes contada: *construir, tapar, volver a construir*. Al visualizarlas como una secuencia de imágenes se generó una animación de cuadro por cuadro (stop motion) en la que se observan construcciones que van cambiando y tapándose con el pasar del tiempo, lo que no solo se vinculaba con el método constructivo de los antiguos peruanos, sino con las distintas subjetividades que han ido definiendo la historia del país.

Expuestos los antecedentes del proyecto artístico y los elementos que lo conforman, los apartados 5.2, 5.3, 5.4 y 5.5 explicarán cada una de las obras en sí mismas, sus componentes y operaciones constitutivas. La sección 5.6 desarrollará las condiciones de montaje que se requieren para la formalización de *Reconstrucciones Imaginarias*.

---

<sup>28</sup> Proyecto de intervención escultórica, desarrollado durante el semestre 2016-02.

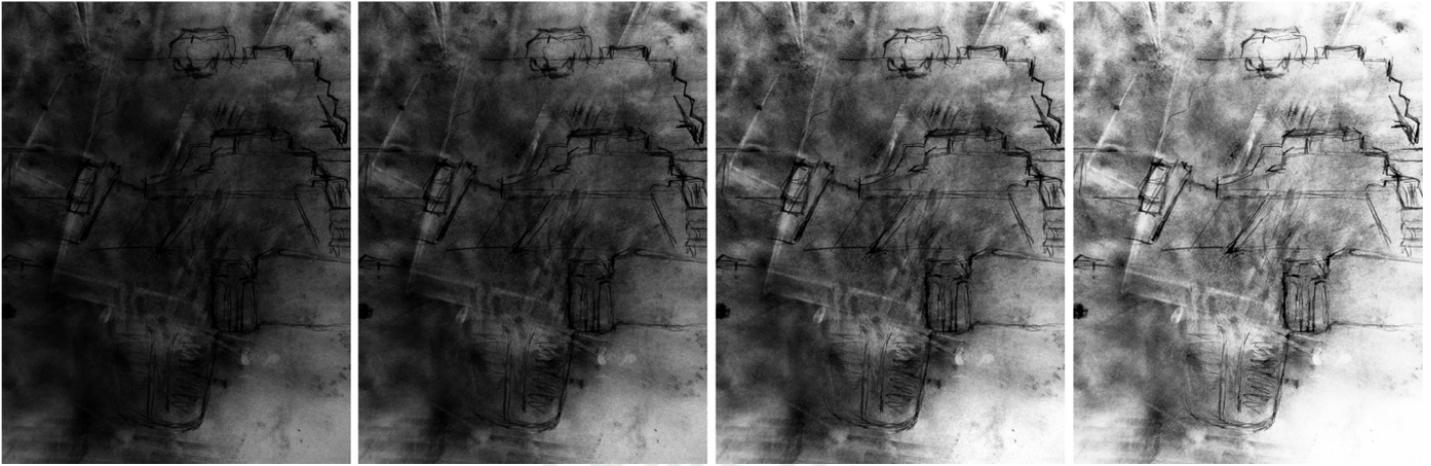


Figura 10: Secuencia del proceso que seguí en el ejercicio de dibujar sobre tierra negra con carboncillo a partir de mis recuerdos del objeto cultural. Acción que realicé sin poder ver nada de lo que hacía en el papel. Terminado el dibujo, desenterré esta imagen que ya no se parecía en nada a la de mi memoria.



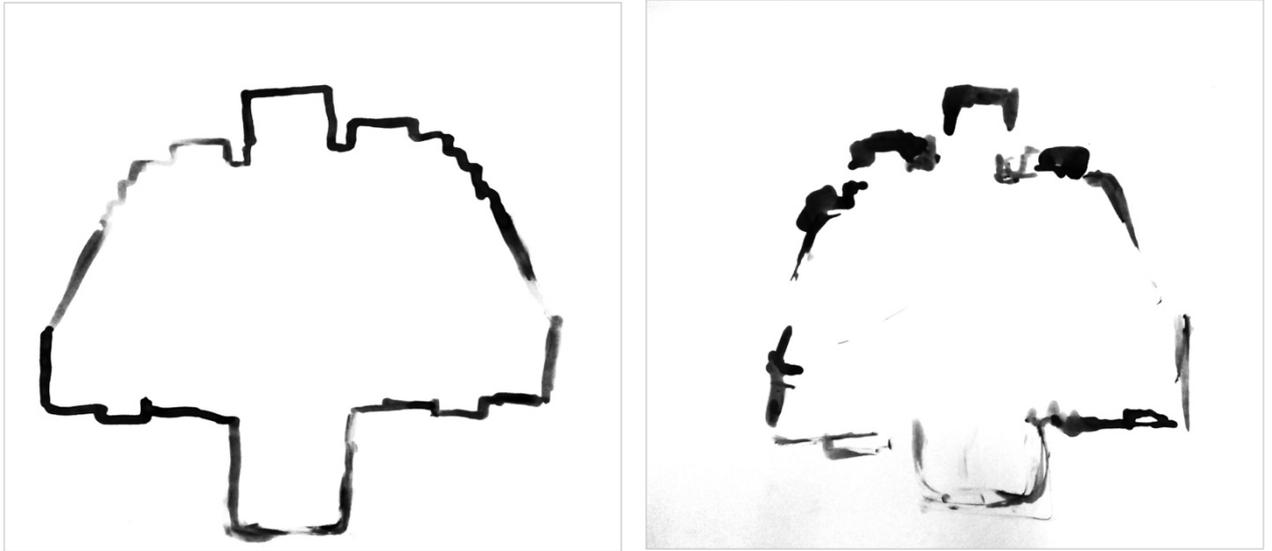


Figura 11: Imágenes resultadas del ejercicio de dibujar con tinta a partir de mi recuerdo de la silueta del objeto cultural. El primero realizado con pincel, mientras que el segundo con mis dedos y los ojos cerrados.



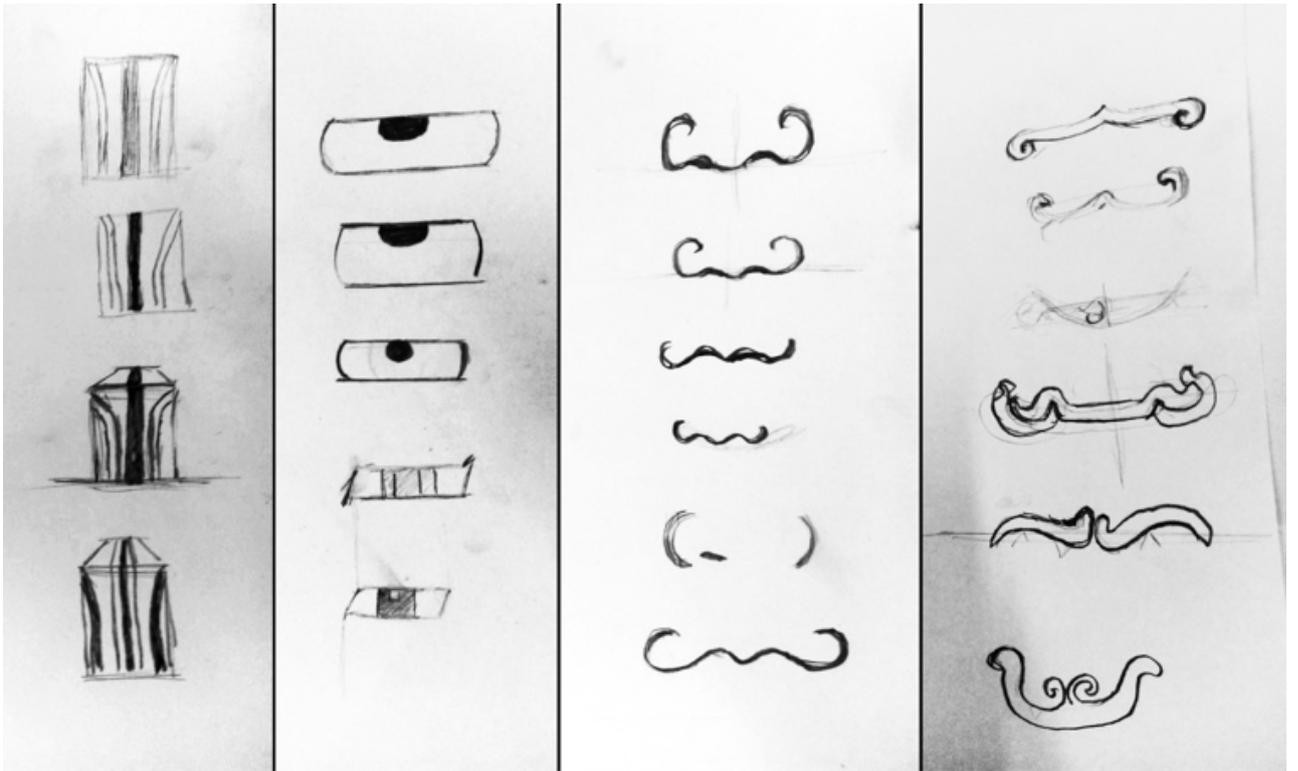


Figura 12: Dibujos realizados a partir de recordar los detalles del objeto cultural. Nunca logré recordar realmente con exactitud alguna de sus particularidades.





Figura 13: Tuve que desaprender lo aprendido para hacer cosas nuevas, en otras palabras, meforcé a olvidar la imagen frontal del objeto cultural para poder tener una perspectiva diferente del objeto y poder iniciar con *Secuencia simbólica*.



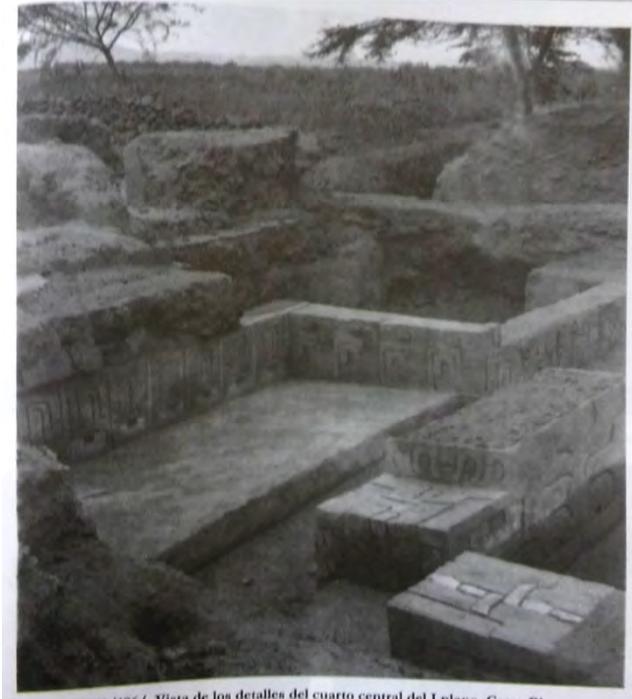


Figura 14: Imágenes referenciales de la excavación de Cerro Blanco, tomadas de Cuaderno de Excavaciones Nro. 4.

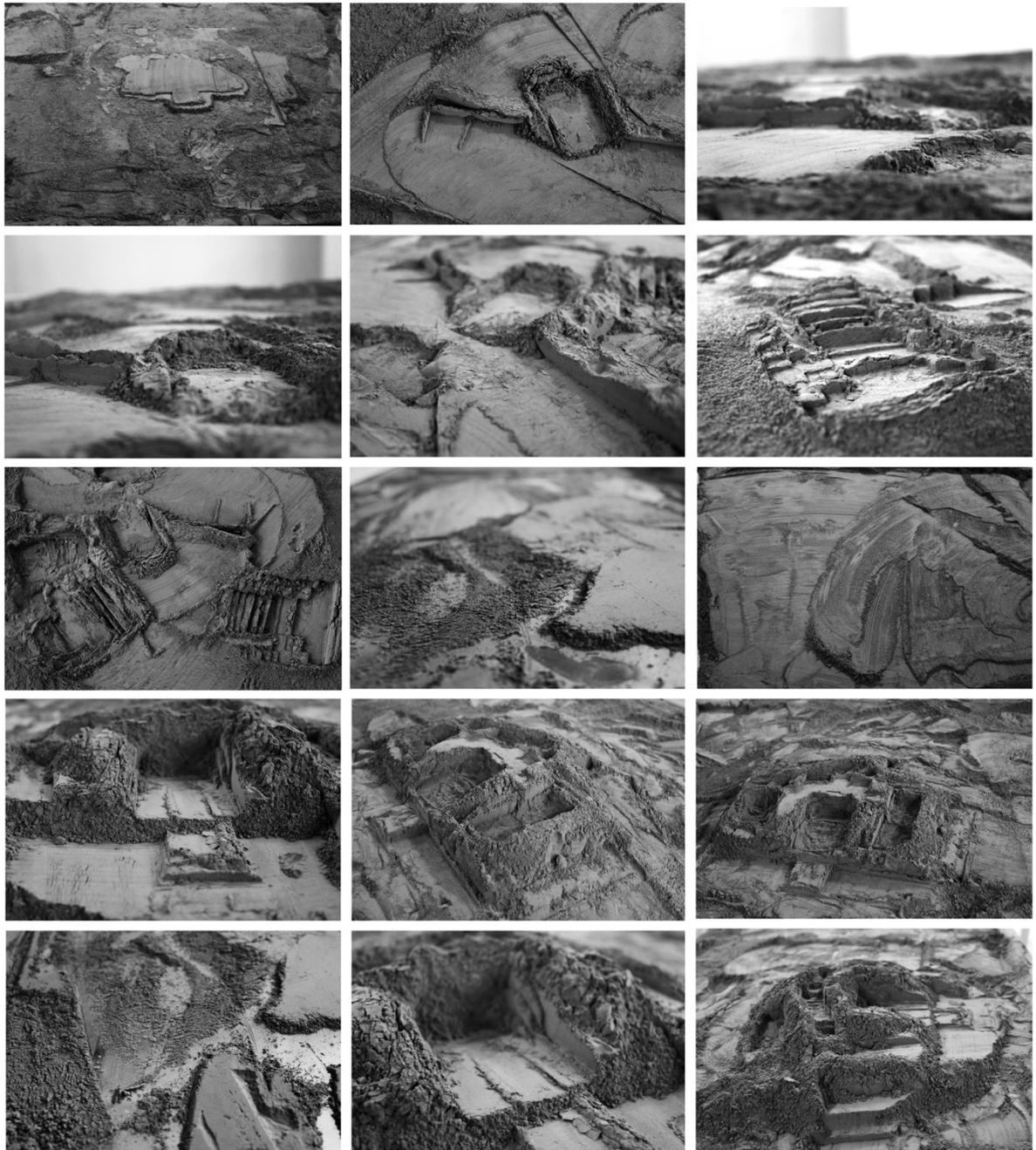


Figura15: Fotografías de tierra manipulada y editadas en blanco y negro. Forman parte de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

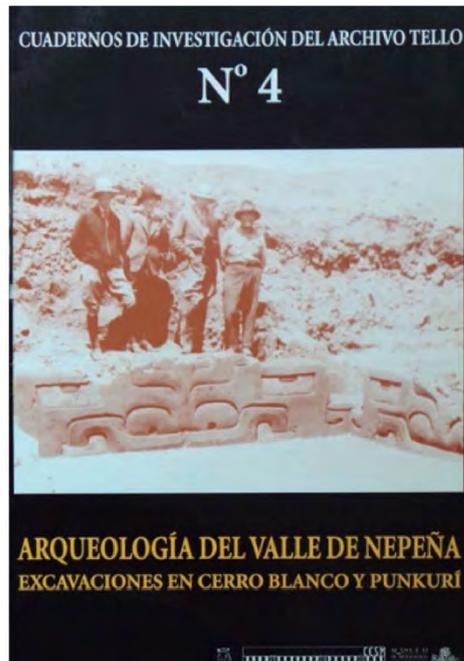
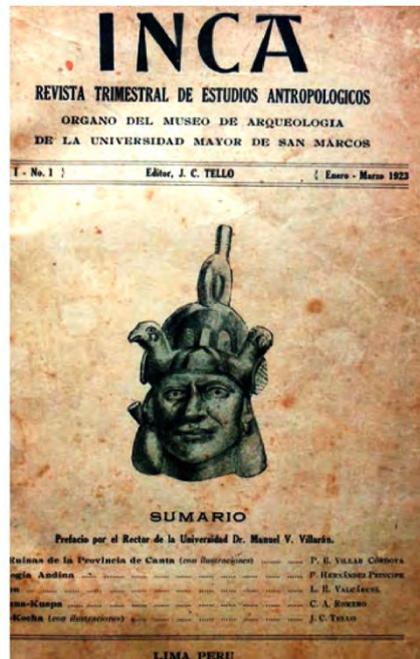
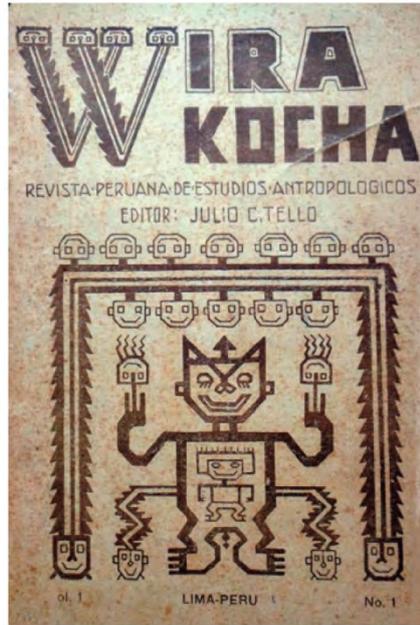


Figura 16: Revistas arqueológicas tomadas como referencia para *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

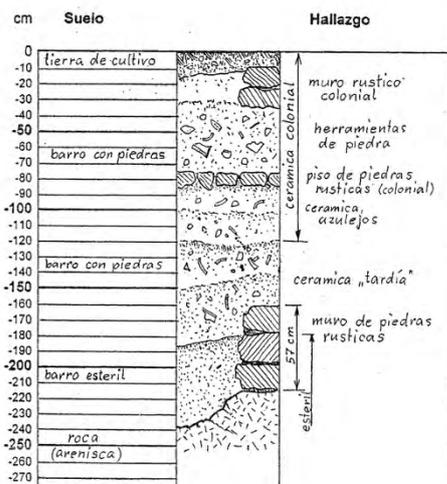


Fig. Cha 39 - Pojoc, Excavación de R. Burger, pozo C 1

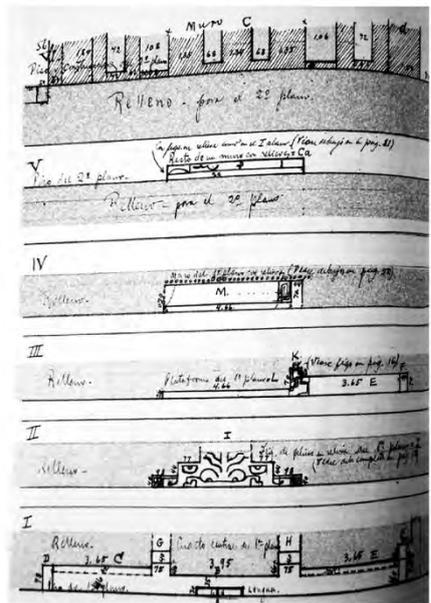
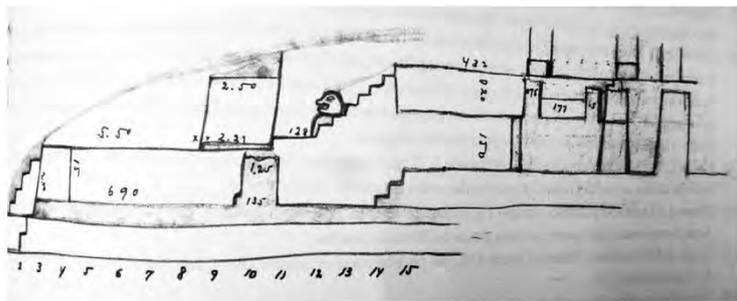
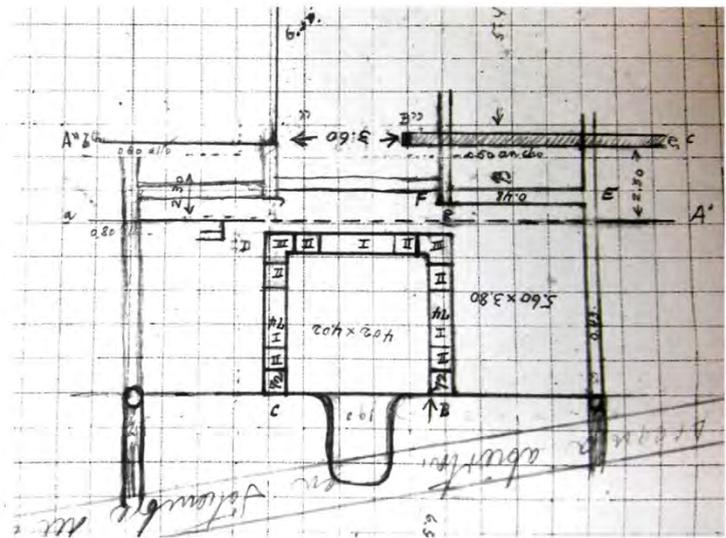


Figura 17: Esquemas, planos y cuadros estratigráficos tomados de Cuaderno de Excavaciones Nro. 4.

## 5.2 SECUENCIA SIMBÓLICA

Serie de imágenes en las que trabajé con documentación relacionada a la memoria –que fui descubriendo– del objeto cultural en el que se basa esta investigación, por lo que yo la considero una secuencia simbólica de mi acercamiento a su historia.

Partí de la premisa de recordar y organizar todos los archivos e imágenes que poseía sin mostrar la interpretación de Tello, y si es que lo hice, procuré que no fuera la imagen frontal inicial con la que ya había trabajado anteriormente. Así, me obligué a buscar nuevas perspectivas visuales que me ayudaran a compartir solo con imágenes la razón de mi gran interés por ese objeto cultural. Para ello, edité artículos de revistas, periódicos, fotografías, dibujos y libros, en los que no sólo hallé su representación, sino alguna mención textual del mismo. Los escritos se convirtieron en imágenes editables que aportaban significado al conjunto seleccionado.

*Secuencia simbólica* cuenta con tres partes, cada una reúne a un grupo de imágenes. La primera muestra el título principal del proyecto *Reconstrucciones Imaginarias* y el subtítulo del mismo *Arqueología, Consolidación de la Verdad Histórica y Plataformas de Legitimación*. Este se encuentra acompañado de dos fotografías de Julio C. Tello en las excavaciones reales de Cerro Blanco y Punkurí. En la primera imagen se puede visualizar el murete escalonado característico del templo, elemento que el arqueólogo utiliza como un módulo que reproduce en su interpretación. En la segunda se observa al ídolo felino del otro templo, figura que encabezó el objeto cultural. Al componer las fotografías unas sobre otra, busqué que ambos referentes de acontecimientos que sucedieron en realidad aludieran visualmente a la disposición que configuró Tello en su reconstrucción imaginaria. Este primer grupo de imágenes es la introducción a la secuencia; de modo que pone en escena a Julio C. Tello, creador de la interpretación construida en el museo y uno de los personajes que consolidó nuestra historia; a los templos de Cerro Blanco y Punkurí; y una serie de palabras clave para comprender hacia donde apunta el proyecto (fig.18). Este grupo se presenta en vinil sobre pared con un formato aproximado de 130 cm x 60 cm.

La segunda parte de *Secuencia simbólica* (fig.19) muestra la historia de este objeto cultural desde que aparece en el museo hasta que es destruido. La secuencia inicia con la idea guía de este proceso, la omisión de la imagen de la interpretación de Tello desde una perspectiva frontal acompañada de la frase dicha por el presidente Benavides al ver el trabajo del arqueólogo en el museo por primera vez (fig.20). Aquí es importante señalar que ese suceso

no solo marcó el inicio del objeto cultural, sino del Museo de Pueblo Libre como institución. Luego, la secuencia muestra una recreación del plano original del museo, en esta se inscriben las formas de la interpretación de Tello, evidenciando la envergadura de su concepción en ese espacio (fig.21) . La historia del objeto cultural no es lineal, por lo que la secuencia continúa con más de una imagen en las siguientes columnas. Un recorte de periódico editado para resaltar la figura del objeto cultural muestra cómo fue construido, sus materiales y el despliegue de obreros que se requirió, lo que por mucho tiempo lo hizo un objeto inamovible (fig.22). En esa misma columna aparecen dos fragmentos grises que aún no revelan ninguna imagen muy clara de lo que son, pero más adelante revelan retazos de los frisos de la interpretación de Tello. El descubrimiento de algunos trozos de información visual en el recorrido de la secuencia es una interacción que plantea al espectador y se encuentra vinculada tanto a la acción de *desenterrar y recordar* mocionada al inicio del capítulo, como a mi propia experiencia hallando esta historia (fig.23 y 31). Continuando la fila se puede observar el patio del museo con una fotografía superpuesta: una maqueta falsa parecida a la creación de Tello. Esta imagen nació luego de estudiar las formas del objeto de cultural, entenderlas y realizar una serie de módulos que me permitieron explorar; así, creé una infinidad de formas, seleccioné una de ellas y la implanté en el mismo patio donde se supone estuvo el objeto original (fig.24). De acuerdo con Gabriel Ramón (2014), en ocasiones especiales esta pieza era escenario para espectáculos, en los que múltiples bailarines iniciaban bailes y ceremonias sobre el el *santuario*; la secuencia prosigue con un fragmento del objeto cultural en el que se ven algunos de sus detalles y aún queda un rastro de estas actividades (fig.25).

Un elemento diferente a los otros se encuentra en el medio de la secuencia, un vinil muy pequeño sobre la pared muestra el rótulo casi ilegible que llevaba la interpretación de Tello en el museo, el cual afirmaba que el objeto cultural era una reproducción del templo de Cerro Blanco. Para obtener esta pieza hice un acercamiento a una fotografía muy antigua, lo que resultó bastante revelador y simbólico al mostrarme una imagen distorsionada, una imagen que parece sentir lo que pasaría con el objeto: su contenido pronto no encajaría en los lineamientos del museo. En este caso decidí trabajar en un formato más pequeño al que las otras piezas porque deseo que exista un acercamiento mayor a esta, que provoque ser descifrada (fig.26). En la misma columna un recorte publicitario invita a los peruanos a conocer su país primero, a visitar un museo que de acuerdo a Lumbreras era muy poco visitado hasta los años 70 (fig.27).

La historia del objeto cultural refleja también los cambios en la arqueología, la publicación de Arguedas no solo revela los cambios en el museo, sino en esta disciplina; eso es lo que simboliza la imagen que continúa en la secuencia, se avecinaban grandes transformaciones (fig.28). En la misma columna, se enseña la portada de una edición de la revista *Chaski: Órgano de la Asociación Peruana de Arqueología*, la cual exhibía un fragmento del objeto cultural junto a un hombre representado de inca. En este caso, tanto el fragmento del objeto, el inca, como Chaski, publicación impresa masiva, eran valiosos para mostrar cómo se presentaba la interpretación de Tello en *plataformas de legitimación* de conocimiento arqueológico. Por lo que mi edición rescató ambos; de modo que, a pesar de ser dos imágenes separadas, estaban asociadas por la forma en la que hice la manipulación (fig.29 y 30).

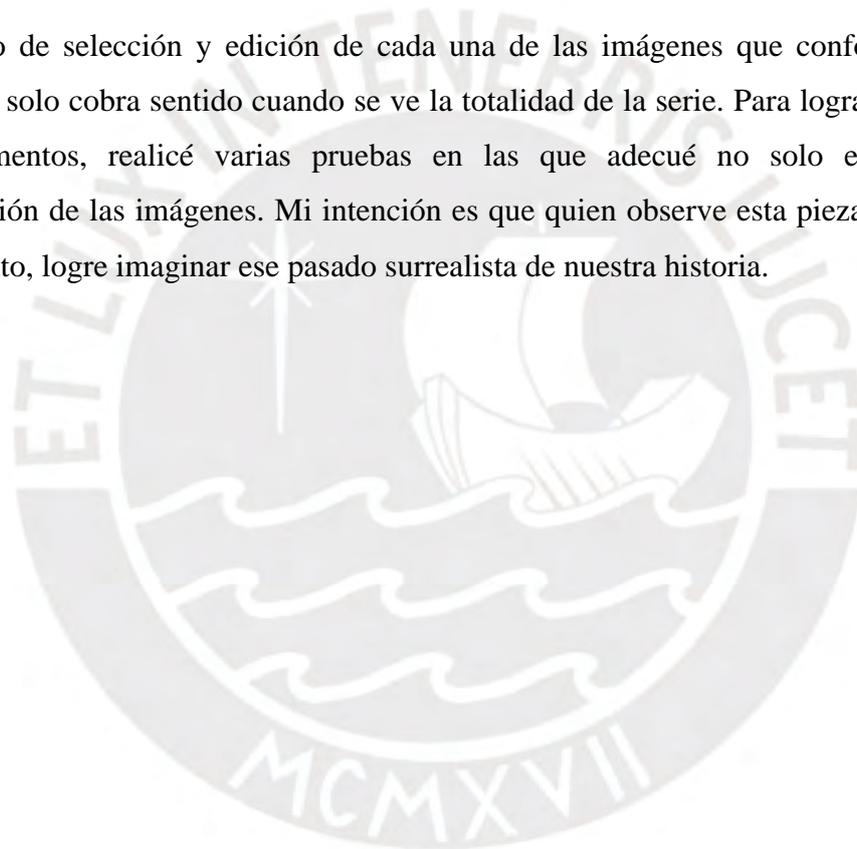
La destrucción la interpretación de Tello se va haciendo más cercana a medida que avanzamos, la aparición de Martha Hildebrandt y Luis Guillermo Lumbreras hace tangible el cambio, por lo que una imagen suya y de la nueva fachada del museo muestran la modernización de la arqueología (fig.32). En esa misma columna ahora el patio en el que solía estar el objeto cultural se encuentra ahora vacío. Considero sustancial profundizar en este elemento de la secuencia; aquí elegí y edité la obra *Museos*<sup>29</sup> de Claudia Coca. Cuando visité por primera vez el Museo de Arqueología Antropología e Historia del Perú, en el 2017, para realizar una investigación preliminar, tomé una fotografía del jardín inicial en el que se había encontrado el objeto cultural muchos años atrás. En el patio había una representación del rostro de una figura prehispánica dorada adosada a un murete falso con algunos frisos simples. Cuando observé el dibujo de Coca, era la perspectiva exacta de mi fotografía, pero mostrada de una manera peculiar: el gran lienzo te invitaba a entrar al museo. Registré esa imagen, le quité las tonalidades cobrizas del lino, y me apropié de ella eliminando la figura que había suplantado la interpretación de los templos de Nepeña (fig.33). Para cerrar la segunda parte de la secuencia, el vacío de la silueta del objeto cultural se ha convertido en un hueco negro, ha sido desmontado y la institución renovada (fig.34). Los elementos que conforman la segunda parte de *Secuencia simbólica* son impresiones a laser sobre papel fotográfico en un formato de 35 cm x 35 cm, la excepción es la figura 26 en la que se observa el rótulo del objeto cultural, pues ha sido trabajada en un formato de 15 cm x 7 cm en vinil sobre la pared.

---

<sup>29</sup> Dibujo de carboncillo sobre tela de lino que formó parte de la muestra “Cuentos Bárbaros (Otras Tempestades)”, presentada en setiembre del 2017 en la sala Luis Miró Quesada Garland, Miraflores.

La tercera parte de *Secuencia simbólica* agrupa a una selección de documentos editados de periódicos, la cual se encuentra directamente relacionada a realzar los contenidos que muestran la importancia que se le dio al objeto creado por Julio C. Tello y lo asociado que se encontraba este al museo mismo (fig.35 - 39). Sección que se presenta en impresiones sobre papel en una mesa vitrina. Una frase del diario de Toribio Mejía Xesspe complementa estos documentos en vinil sobre pared (fig.40). Con el ingreso de Luis Guillermo Lumbreras a la dirección del museo, la institución atravesó una serie de cambios; el discípulo Tello registró muchas de esas modificaciones, entre ellas el desmontaje de la interpretación de los templos de Nepeña. La frase escogida no solo revela el fin del objeto cultural, sino que aclara que las nuevas exhibiciones solo podrán estar basadas en objetos originales.

El proceso de selección y edición de cada una de las imágenes que conforman *Secuencia simbólica*, solo cobra sentido cuando se ve la totalidad de la serie. Para lograr una sintaxis de estos elementos, realicé varias pruebas en las que adecué no solo el orden sino la manipulación de las imágenes. Mi intención es que quien observe esta pieza, aunque sea por un momento, logre imaginar ese pasado surrealista de nuestra historia.

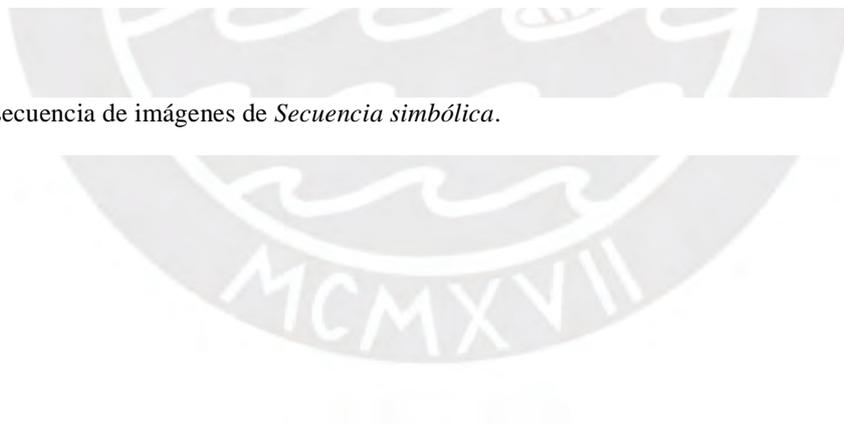


# RECONSTRUCCIONES IMAGINARIAS

A r q u e o l o g í a  
Consolidación de la verdad histórica  
Plataformas de legitimación



Figura 18: Primera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.





Al ver las imágenes de Cerro Blanco el presidente comentó: «¿No ha modificado nada? Porque es maravilloso. Ahora que he visto todo y he comprendido su labor, le manifiesto que tendrá de todo el apoyo necesario. Tendrá usted el dinero y facilidades para su trabajo». Le palmeó el hombro izquierdo y dijo «querido amigo Tello».

Fragmento del diario de Toribio Mejía Xesspe

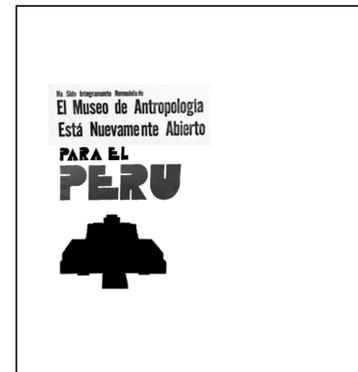
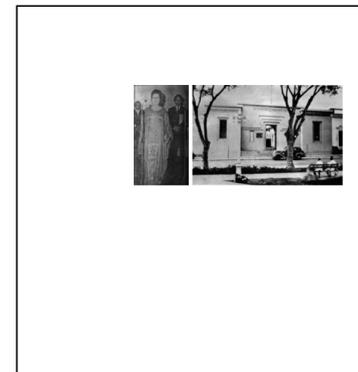
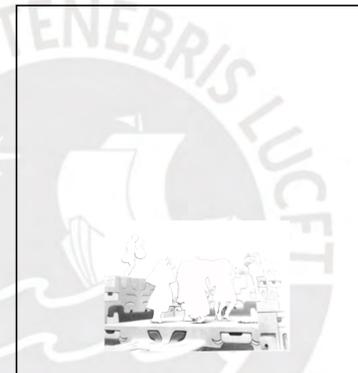
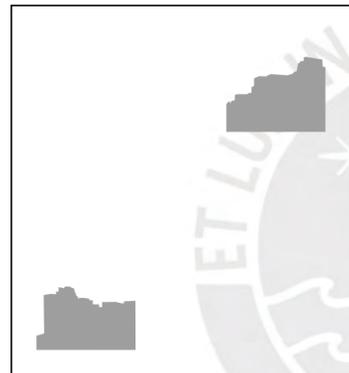
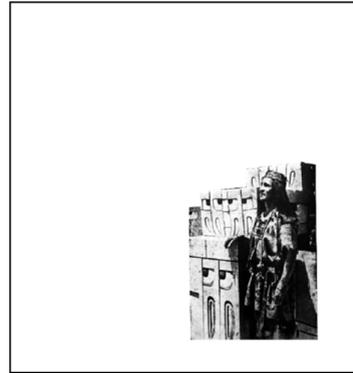
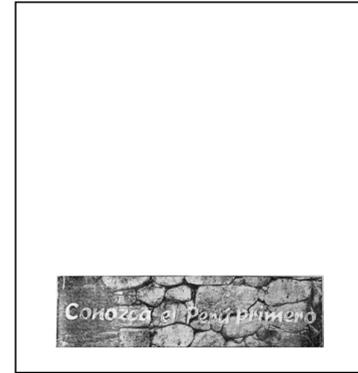
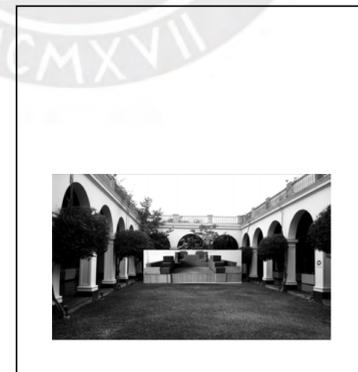
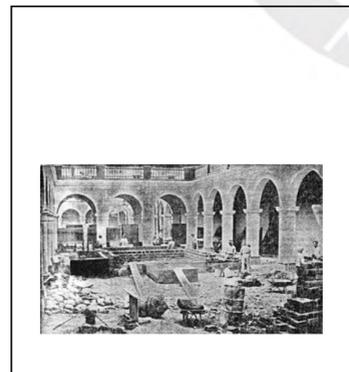
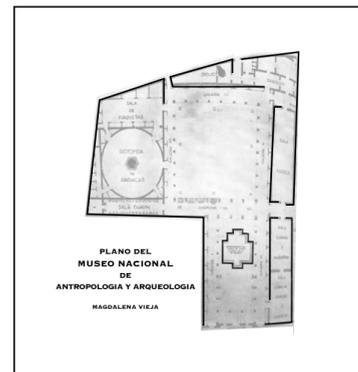
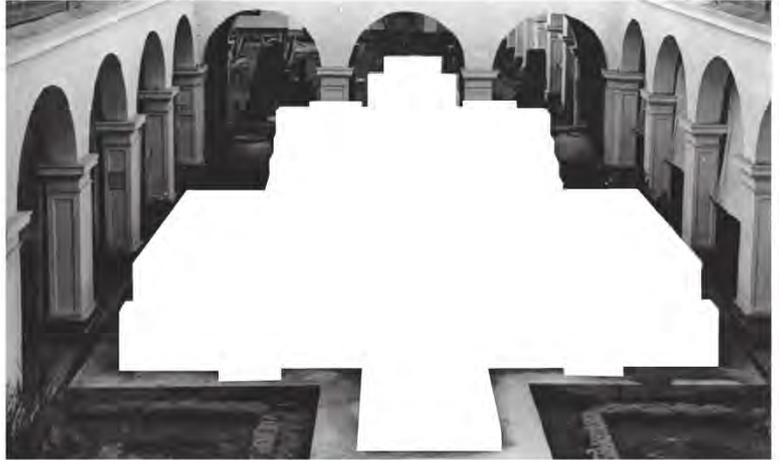


Figura 19: Segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Al ver las imágenes de Cerro Blanco el presidente comentó: «¿No ha modificado nada? Porque es maravilloso. Ahora que he visto todo y he comprendido su labor, le manifiesto que tendrá de todo el apoyo necesario. Tendrá usted el dinero y facilidades para su trabajo». Le palmeó el hombro izquierdo y dijo «querido amigo Tello».

Fragmento del diario de Toribio Mejía Xesspe

Figura 20: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 21: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

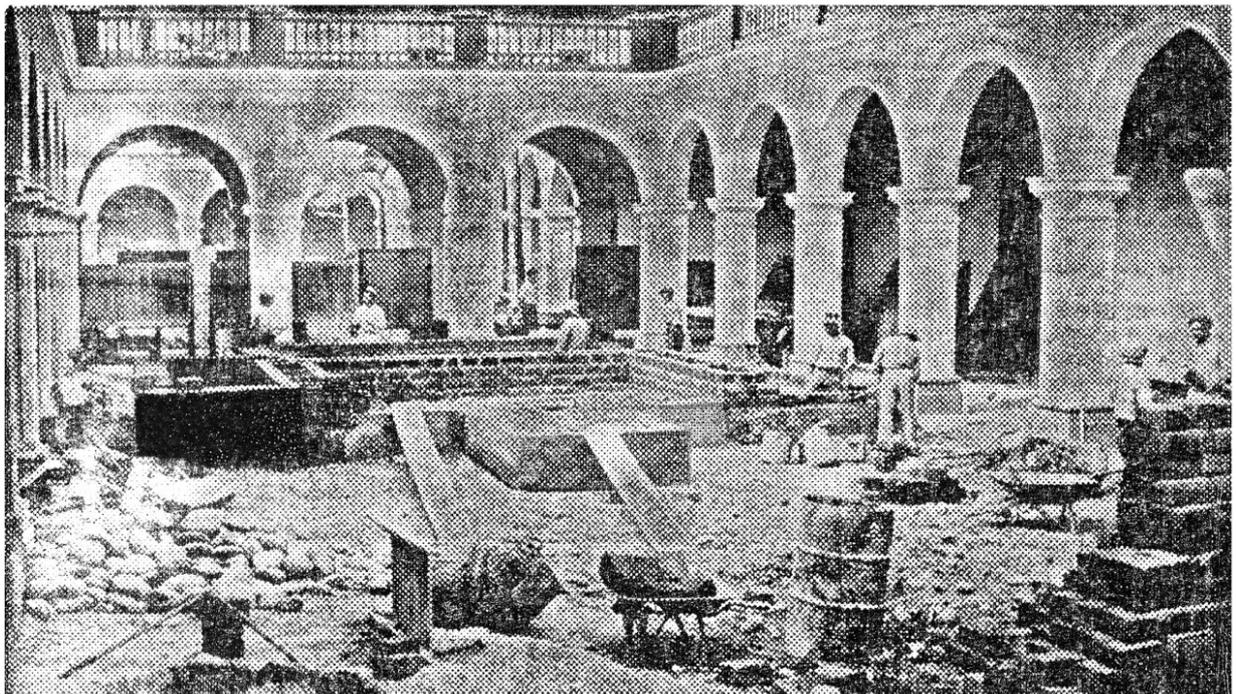


Figura 22: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

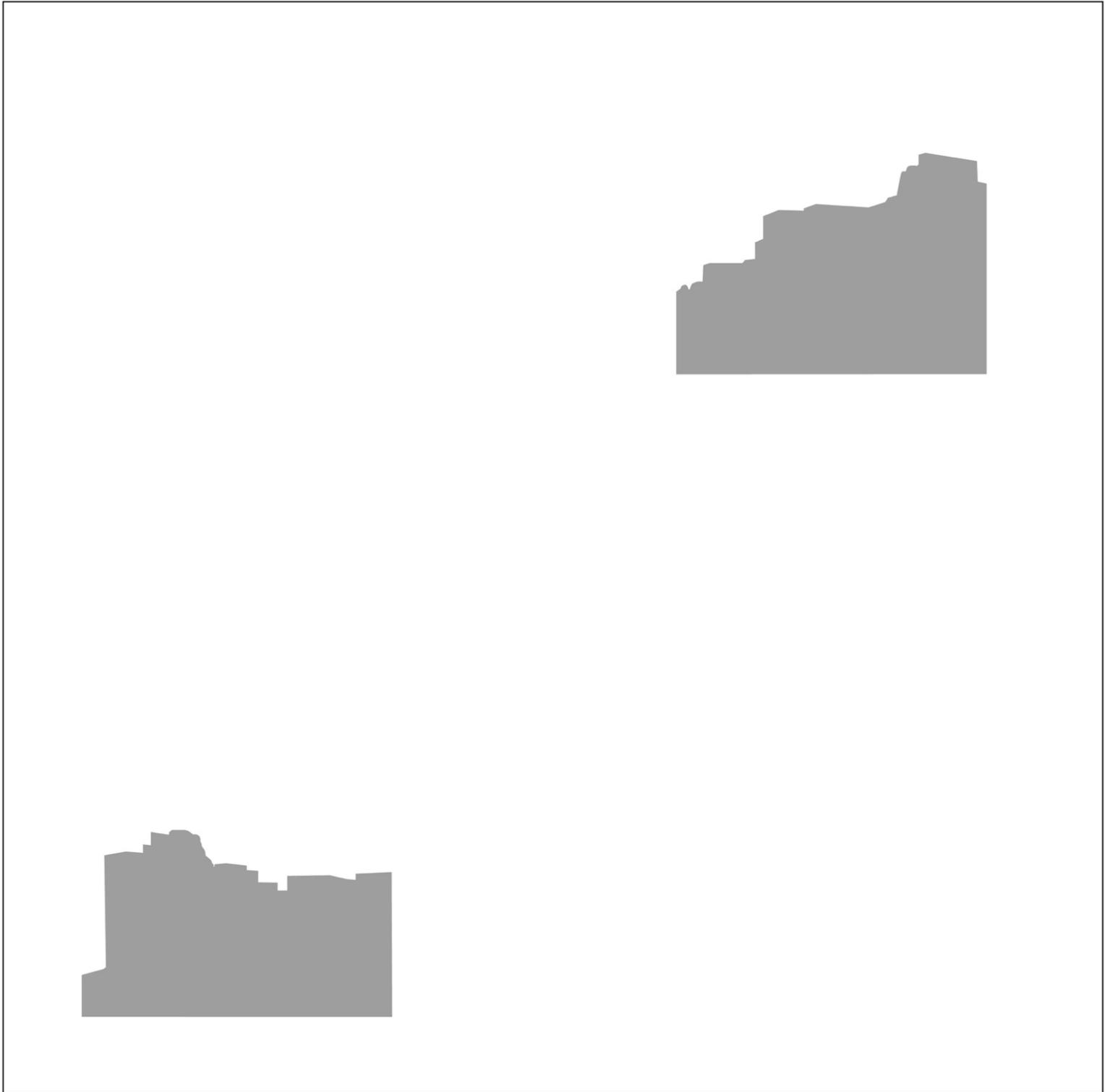


Figura 23: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 24: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 25: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

IN TENEBRIS

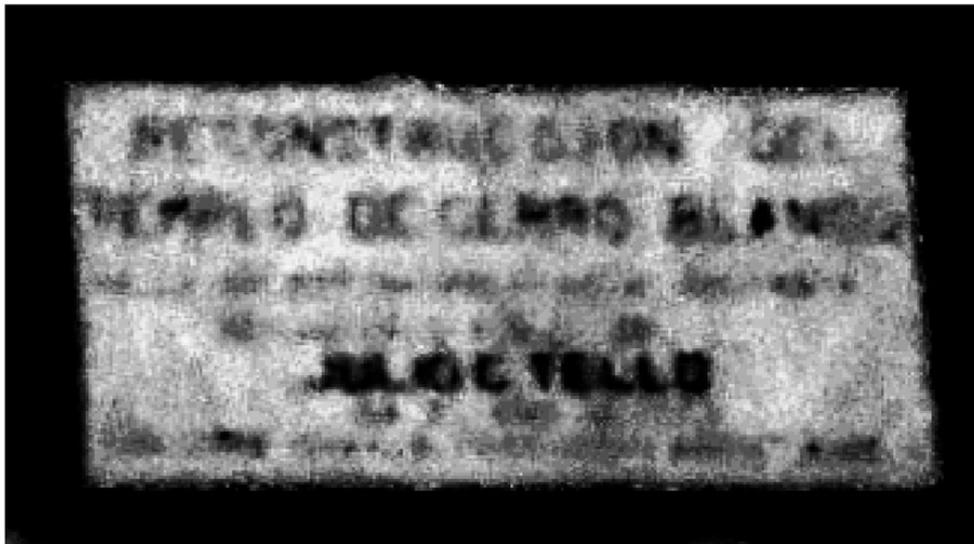


Figura 26: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 27: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

por José María Arguedas



La Agonía  
del Museo  
Nacional de  
Antropología  
y  
Arqueología

Figura 28: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 29: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 30: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

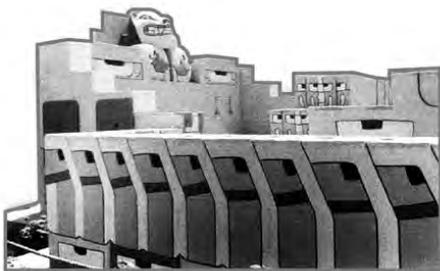


Figura 31: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

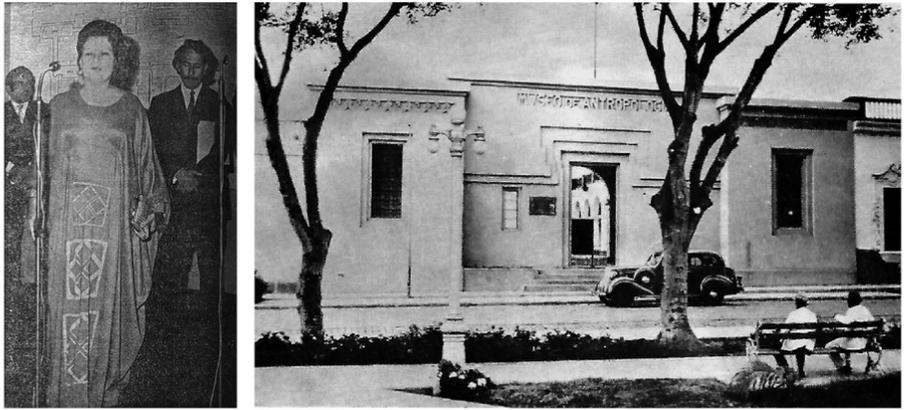


Figura 32: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



Figura 33: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

Ha Sido Integralmente Remodelado

**El Museo de Antropología  
Está Nuevamente Abierto**

**PARA EL  
PERU**

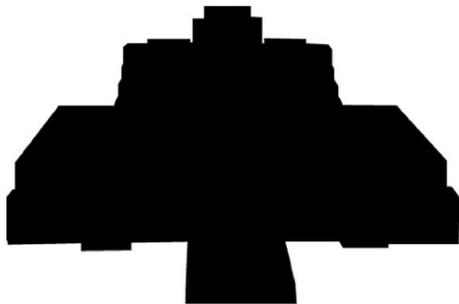


Figura 34: Detalle de segunda secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

COMENTARIO

El Museo de Antropología

convenientemente instalado en la Magdalena Vieja, en un local adecuado para el correcto arreglo, clasificación y estudio de las valiosas colecciones reunidas en el curso de los últimos años en distintas áreas arqueológicas e históricas del territorio nacional.

importantes vestigios y restos de las azabrosas civilizaciones que florecieron en nuestro país muchos siglos antes del descubrimiento de América.

una sección objetiva de las antiguas culturas indígenas peruanas, revividas, momentos después, en forma inteligente, por el grupo de jóvenes que significaron algunas ceremonias y danzas de carácter evocativo del imperio de los Incas.

Con el nuevo Museo de la Magdalena, se ha subsanado, en gran parte, esas deficiencias, al reunir todas esas colecciones en un solo local que ha sido objeto de reparaciones para adaptarlo al fin cultural y científico a que se le ha destinado.

Con la inauguración albró, seguramente, en el Perú, nuevos horizontes a las investigaciones científicas, que pueden entrar por el camino de las justificaciones comprobaciones históricas a base del esbozo y variado material extraído de las ruinas.

Hay que suponer que el Museo de Antropología se convertirá como los establecimientos análogos de los Estados Unidos y de México en un organismo vivo, de constante trabajo, en que se estudie, clasifique y catalogue con criterio técnico.

moñías, los maravillosos tejidos de Paracas, la cerámica de Nasca, Cerro Colorado, y de las otras grandes necrópolis, constituyen un material documental de primera clase que puede conducir a la fijación de culturas diferenciales en el antiguo Perú, si esos artefactos son materia de cuidadosas investigaciones por los funcionarios del Museo.

inaugurado oficialmente ayer en Magdalena, a presencia de las delegaciones extranjeras.



EL ARTE ABORIGEN PERUANO EN EL NUEVO MUSEO DE ANTROPOLOGIA

EN UN MAGNIFICO LOCAL DOTADO DE LAS CONDICIONES TECNICAS NECESARIAS PARA CUMPLIR SU IMPORTANTE FINALIDAD, FUNCIONA EN MAGDALENA VIEJA EL NUEVO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA, obra que cristaliza en forma honrosa para nuestro país la tesonera labor que, por espacio de muchos años, ha venido realizando, con encomiable celo científico y depurado patriotismo, el eminente arqueólogo peruano doctor Julio C. Tello. Las valiosas colecciones que encierra y el plan adoptado en su exposición—obediendo a un sistema de clasificación cronológica y cultural, basado en las enseñanzas y experiencias adquiridas en el curso de exploraciones y excavaciones, y en la documentación relacionada con las circunstancias de los hallazgos—colocan a este museo entre los primeros de su género que existen en el mundo. Además, tiene éste el mérito excepcional de haber sido formado, en su totalidad, por un solo hombre, el doctor Julio C. Tello, quien ha descubierto, reparado y clasificado cada una de sus especies. Es así como en un momento dado puede conocerse el lugar de origen de las mismas, la fecha de su descubrimiento y la forma en que se encontraban cuando fueron halladas. Todo esto da a conocer al público en una forma gráfica y comprensible, mediante una serie de cuadros explicativos, mapas en relieves y modelos plásticos de las cavernas y habitaciones subterráneas donde se encontraron los objetos en exhibición; de suerte que un recorrido por las diversas secciones del museo—estas son solo—se convierte en una verdadera lección de prehistoria, fácil de asimilar.

Clasificado de acuerdo con su origen y antigüedad, encontramos en este museo un muestrario completo de las artes cerámicas y textiles de aquellas antiguas culturas costeñas e interandinas, consideradas por su descubridor como ramificaciones o florecimientos del tronco chavín. Allí se expone, en suntuosos mantos, finísimos tejidos, artísticas vainas y curiosos utensilios de diversa índole, todo cuanto de interesante y bello nos legaron las culturas descubiertas en las cavernas y grandes necrópolis de Cerro Colorado y en los yacimientos de la cuenca de Río Grande de Nasca. En el interior de las vitrinas se alinean los cráneos deformados y trepanados de los hombres que, hace dos milenios, habitaron Paracas, el instrumental quirúrgico que emplearon, los alimentos que comieron y las armas que fabricaron: potras, flechas, hondas, estiletes y dardo. Hay una sección dedicada a la alfarería kollawa, de época menos remota—descubierta en 1927—que rivaliza en perfección con la mochica, del norte del litoral. También se expone numerosas piezas de cerámica chanka, posterior a la nasquense, en la cual se observa una degeneración del arte pictórico que caracterizó a ésta. A la entrada del local se ha construido en cemento una réplica del hermoso santuario descubierto en 1933 en el valle de Nepeña (sección Cerro Blanco), perteneciente a la cultura chavín. Esta es la primera impresión que recibe el visitante y la última que se lleva al abandonar el museo. Se trata de una obra soberbia, en que el arte chavín brilla en todo su esplendor.

La única objeción—basada, por lo demás, en un hecho subsanable—que podemos formular a este museo es la tarifa de ingreso que se ha establecido: cincuenta centavos por los días corrientes, y veinte para los feriados. Nos permitimos sugerir a nuestras autoridades que mantengan en suspenso la vigencia de esta tarifa por lo menos durante un mes. Si el Museo de Antropología de Magdalena Vieja es un magnífico exponente de nuestra cultura, se debe dar al pueblo toda clase de facilidades para que lo conozca, realizándose así una obra patriótica y educacional. Creemos que lo más equitativo sería, en todo caso, permitir el ingreso—gratuito—en días feriados.

Se están llevando a cabo en Magdalena Vieja importantes obras

A Magdalena Vieja también ha llegado el soplo renovador. Se ha comenzado a realizar lo que hace mucho tiempo se esperaba y ese histórico lugar ha comenzado a sacudir su pereza centenaria. No quiere quedarse atrás, sentir la pesadumbre de los años, dejarse aplastar por el olvido. Magdalena Vieja siente el anhelo de rejuvenecimiento, ese soplo vivificador que ha embellecido a los otros distritos y ha puesto en todos ellos una nota alegre, llena de vida y de esperanza para el mañana. Ya era tiempo de que esto sucediera. Magdalena Vieja poseía una belleza arcaica que se estaba derrumbando y era necesario renovarla, darle la fuerza que es preciso que tenga y la modernidad y comodidades que la época exige.

LA RENOVACION DE MAGDALENA VIEJA



Los aspectos del Museo de Antropología y de la Avenida Vivanco que están siendo completamente renovados. En la Avenida Vivanco se sigue un plan antiguamente trazado por la Municipalidad.

EL MUSEO DE ANTROPOLOGIA— Se han comenzado a llevar a cabo importantes reparaciones en el Museo de Antropología cuyo estado dejaba mucho que desear. La fachada está siendo reparada y posiblemente cambiará de aspecto por completo, siendo algo hermoso y aparente dentro de la finalidad que tiene ese edificio. Además se está reparando el interior, se están creando nuevas secciones y se construirán vitrinas especiales.

EL Museo Antropológico en esta forma llenará por completo la misión para lo cual ha sido creado y además será un edificio de ornato dentro de la población.

LA AVENIDA VIVANCO— La Avenida Vivanco también está sufriendo los efectos de una rápida y

violenta transformación. Los viejos árboles, muchos de ellos centenarios, ha caído bajo el hacha devastadora. Se construirá una avenida amplia y moderna, asfaltada y limpia. Con esta nueva avenida, Magdalena ganará enormemente y tomará un aspecto distinto del que tiene en la actualidad.

LAS CALLES— Todas las calles del distrito serán asfaltadas, cumpliéndose el proyecto que hace largo tiempo elaboró la Municipalidad y que hasta ahora, según se dice, por inconvenientes de índole económica a los deseos del Concejo, no ha podido llevarse a cabo. Posiblemente, en breve tiempo más, Magdalena

Comisión Municipal de Restauración Monumentos Históricos de Lima  
Se recomienda al público la visita a los siguientes lugares:

2.—Museo Antropológico— Plaza Bolívar.— Magdalena Vieja. Colecciones de la primera época precolombina. Exposición especial de los tejidos de Paracas. Reproducción del templo Punkuri. Fotografías, planos, dibujos sobre las investigaciones antropológicas realizadas en los últimos años. Colección especial de antropología física.

Lima, 20 de Diciembre de 1938.

El Secretario de la Comisión

Figura 35: Tercera secuencia de imágenes de Secuencia simbólica.

## COMENTARIO

### *El Museo de Antropología*

convenientemente, instalado en la Magdalena Vieja, en un local aparente para el correcto arreglo, clasificación y estudio de las valiosas colecciones reunidas en el curso de los últimos años en distintas áreas arqueológicas e históricas del territorio nacional.

importantes vestigios y restos de las asombrosas civilizaciones que florecieron en nuestro país muchos siglos antes del descubrimiento de América.

una lección objetiva de las antiquísimas culturas indígenas peruanas, revividas, momentos después, en forma inteligente, por el grupo de jóvenes que escenificaron algunas ceremonias y danzas de carácter evocativo del imperio de los Incas.

Con el nuevo Museo de la Magdalena, se ha subsanado, en gran parte, esas deficiencias, al reunirse todas esas colecciones en un solo local que ha sido objeto de reparaciones para adaptarlo al fin cultural y científico a que se le ha destinado.

Con la inauguración

abre, seguramente, en el Perú, nuevos horizontes a las investigaciones científicas, que pueden enlazar por el camino de las rectificaciones y comprobaciones históricas a base del enorme y variado material extraído de las ruinas.

Hay que suponer que el Museo de Antropología se convierta como los establecimientos análogos de los Estados Unidos y de México, en un organismo vivo, de constante trabajo, en que se estudie, clasifique y catalogue con criterio técnico.

momentos, los maravillosos tejidos de Paracas, la cerámica de Nasca, Cerro Colorado, y de las otras grandes necrópolis, constituyen un material documentario de primera clase que puede conducir a la fijación de culturas diferenciales en el antiguo Perú, si esos artefactos son materia de cuidadosas investigaciones por los funcionarios del Museo.

inaugurado oficialmente ayer en Magdalena, a presencia de las delegaciones extranjeras.

Figura 36: Detalle de tercera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.



## EL ARTE ABORIGEN PERUANO EN EL NUEVO MUSEO DE ANTROPOLOGIA

EN UN MAGNIFICO LOCAL, DOTADO DE LAS CONDICIONES TECNICAS NECESARIAS PARA CUMPLIR SU IMPORTANTE FINALIDAD, FUNCIONA EN MAGDALENA VIEJA EL NUEVO MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA, obra que cristaliza en forma honrosa para nuestro país la tesonera labor que, por espacio de muchos años, ha venido realizando, con encomiable celo científico y depurado patriotismo, el eminente arqueólogo peruano doctor Julio C. Tello. Las valiosas colecciones que encierra y el plan adoptado en su exposición—obediente a un "sistema de clasificación cronológica y cultural, basado en las enseñanzas y experiencias adquiridas en el curso de exploraciones y excavaciones, y en la documentación relacionada con las circunstancias de los hallazgos"—colocan a este museo entre los primeros de su género que existen en el mundo. Además, tiene éste el mérito excepcional de haber sido formado, en su totalidad, por un solo hombre, el doctor Julio C. Tello, quien ha descubierto, reparado y clasificado cada una de sus especies. Es así como en un momento dado puede conocerse el lugar de origen de las mismas, la fecha de su descubrimiento y la forma en que se encontraban cuando fueron halladas. Todo esto da a conocer al público en una forma gráfica y comprensible, mediante una serie de cuadros explicativos, mapas en relieves y modelos plásticos de las cavernas y habitaciones subterráneas donde se encontraron los objetos en exhibición; de suerte que un recorrido por las diversas secciones del museo—éstas son seis—se convierte en una verdadera lección de prehistoria, fácil de asimilar.

Clasificado de acuerdo con su origen y antigüedad, encontramos en este museo un muestrario completo de las artes cerámicas y textiles de aquellas antiguas culturas costeñas e interandinas, consideradas por su descubridor como ramificaciones o florecimientos del tronco chavín. Allí se exponen, en suntuosos mantos, finísimos tejidos, artísticas vasijas y curiosos utensilios de diversa índole, todo cuanto de interesante y bello nos legaron las culturas descubiertas en las cavernas y grandes necrópolis de Cerro Colorado y en los yacimientos de la cuenca de Río Grande de Nasca. En el interior de las vitrinas se alinean los cráneos deformados y trepanados de los hombres que, hace dos milenios, habitaron Paracas, el instrumental quirúrgico que emplearon, los alimentos que comieron y las armas que fabricaron: porras, flechas, honda, estólicas y dardo. Hay una sección dedicada a la alfarería kallawa, de época menos remota—descubierta en 1927—que rivaliza en perfección con la mochica, del norte del litoral. También se exponen numerosas piezas de cerámica chanka, posterior a la nasquense, en la cual se advierte una degeneración del arte pictórico que caracterizó a ésta. A la entrada del local se ha construido en cemento una réplica del hermoso santuario descubierto en 1933 en el valle de Nepeña (sección Cerro Blanco), perteneciente a la cultura chavín. Esta es la primera impresión que recibe el visitante y la última que se lleva, al abandonar el museo. Se trata de una obra soberbia, en que el arte chavín brilla en todo su esplendor.

La única objeción—basada, por lo demás, en un hecho subsanable—que podemos formular a este museo es la tarifa de ingreso que se ha establecido: cincuenta centavos por los días corrientes, y veinte para los feriados. Nos permitimos sugerir a nuestras autoridades que mantengan en suspenso la vigencia de esta tarifa por lo menos durante un mes. Si el Museo de Antropología de Magdalena Vieja es un magnífico exponente de nuestra cultura, se debe dar al pueblo toda clase de facilidades para que lo conozca, realizándose así una obra patriótica y educacional. Creemos que lo más equitativo sería, en todo caso, permitir el ingreso—gratuito—en días feriados.

Figura 37: Detalle de tercera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

# Se están llevando a cabo en Magdalena Vieja importantes obras

A Magdalena Vieja también ha llegado el soplo renovador. Se ha comenzado a realizar lo que hace mucho tiempo se esperaba y ese histórico lugar ha comenzado a sacudir su pereza centenaria. No quiere quedarse atrás, sentir la pesadumbre de los años, dejarse aplastar por el olvido. Magdalena Vieja siente el anhelo de rejuvenecimiento, ese soplo vivificador que ha embellecido a los otros distritos y ha puesto en todos ellos una nota alegre, llena de vida y de esperanza para el mañana. Ya era tiempo de que esto sucediera. Magdalena poseía una belleza arcaica que se estaba derrumbando y era necesario renovarla, darle la fuerza que es preciso que tenga y la modernidad y comodidades que la época exige.

**EL MUSEO DE ANTROPOLOGIA—**  
Se han comenzado a llevar a cabo importantes reparaciones en el Museo de Antropología cuyo estado dejaba mucho que desear. La fachada está siendo reparada y posiblemente cambiará de aspecto por completo, siendo algo hermoso y aparente dentro de la finalidad que tiene ese edificio. Además se está reparando el interior, se están creando nuevas secciones y se construirán vitrinas especiales.  
El Museo Antropológico en esta forma llenará por completo la misión para la cual ha sido creado y además será un edificio de ornato dentro de la población.  
**LA AVENIDA VIVANCO—**  
La Avenida Vivanco también está sufriendo los efectos de una rápida y

violenta transformación. Los viejos árboles, muchos de ellos centenarios, han caído bajo el hacha devastadora. Se construirá una avenida amplia y moderna, asfaltada y limpia. Con esta nueva avenida, Magdalena ganará enormemente y tomará un aspecto distinto del que tiene en la actualidad.

**LAS CALLES—**  
Todas las calles del distrito serán asfaltadas, cumpliéndose el proyecto que hace largo tiempo elaboró la Municipalidad y que hasta ahora, según se dice, por inconvenientes de índole extraña a los deseos del Concejo, no ha podido llevarse a cabo. Posiblemente, en breve tiempo más, Magdale-

## LA RENOVACION DE MAGDALENA VIEJA



Los aspectos del Museo de Antropología y de la Avenida Vivanco que están siendo completamente renovados. En la Avenida Vivanco se sigue un plan antiguamente trazado por la Municipalidad.

Figura 38: Detalle de tercera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

# Comisión Municipal de Restauración Monumentos Históricos de Lima

Se recomienda al público la visita a los  
siguientes lugares:

2.—Museo Antropológico.—  
Plaza Bolívar. — Magdalena Vieja.  
Colecciones de la primera época precolombina. Exposición es-  
pecial de los tejidos de Parakas. Reproducción del templo Punkuri.  
Fotografías, planos, dibujos sobre las investigaciones antropoló-  
gicas realizadas en los últimos años. Colección especial de antro-  
pología física.

Lima, 20 de Diciembre de 1938.

El Secretario de la Comisión.

Figura 39: Detalle de tercera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

«Siguiendo los lineamientos del nuevo director se han eliminado los relieves o reproducciones de arte lítico (Cabezas clava de chavín, columnas..., el Templo de Cerro Blanco, la figura en relieve de Punkurí, etc.) las nuevas exhibiciones serán a base de objetos originales».

Toribio Mejia Xesspe

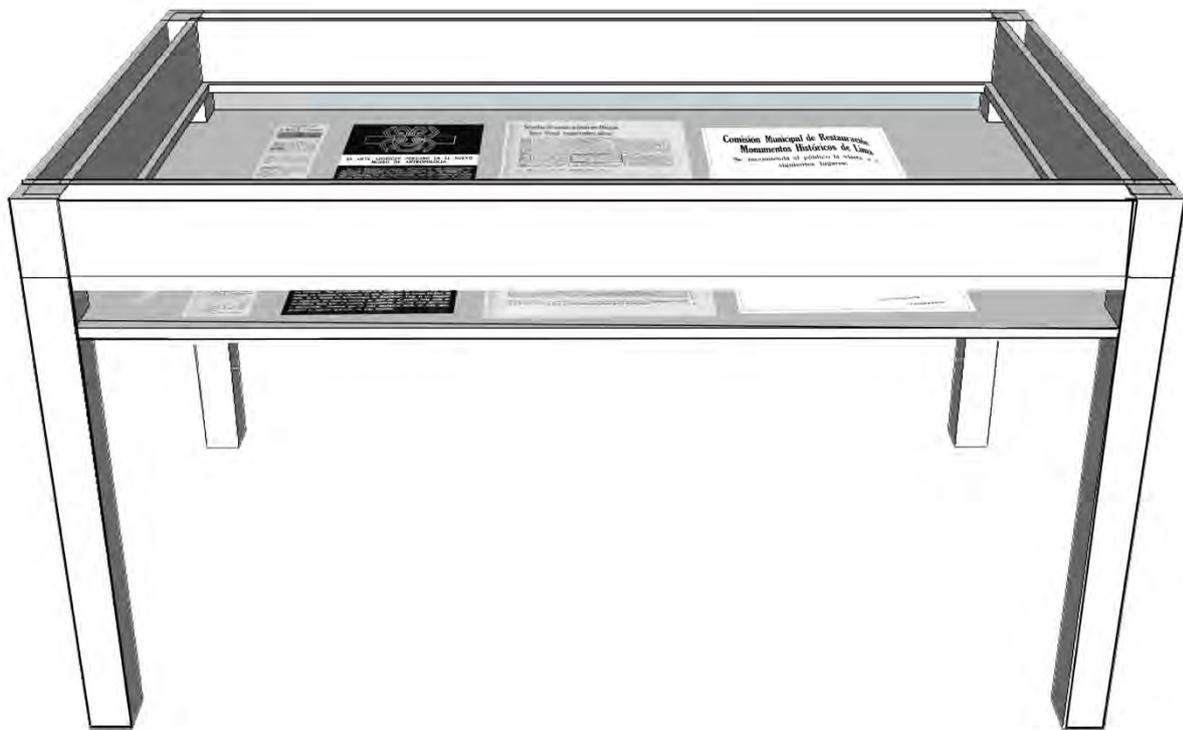


Figura 40: Detalle de tercera secuencia de imágenes de *Secuencia simbólica*.

### 5.3 YANQA: REVISTA TRIMESTRAL DE ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS

*Yanqa* se presenta como una revista trimestral de estudios arqueológicos del Órgano del Museo Arqueológico Nacional y del Centro de Estudios Peruano de Historia y Arqueología, publicada desde 1938 hasta la actualidad en la ciudad de Lima, Perú. Cuenta con un comité de publicaciones conformado por L. Spelucin, quien también es la editora de la revista; Juan A. Runciman; María Silva y Miguel Vega. Contiene la información de las excavaciones realizadas en el Nuevo Santuario de Nepeña, como la ubicación de la zona, los planos del santuario, la estratigrafía, los cortes por niveles, los fragmentos encontrados y las fotografías de la excavación (fig.41- 62).

“Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió. La imagen puede distorsionar, pero siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen (Sontag 1980: 16).” Este fragmento citado expone el poder que poseen las fotografías utilizadas en la publicación: parecen ser la evidencia real de un acontecimiento pasado, monumentos arqueológicos en pleno trabajo de excavación. Pero no basta con ese poder, es la plataforma en la que estas se encuentran y los elementos que las acompañan los que hacen posible que la ficción de *Yanqa* funcione.

La revista posee un formato de aproximadamente 24 cm x 17 cm. Las publicaciones antiguas que utilicé como referente suelen estar hechas con un papel muy simple que es difícil de identificar por la oxidación del mismo; sin embargo, en este punto decidí utilizar papel couche porque mi intención es que el espectador que interactúe con la pieza la vea como una revista más actual. Diseñé la portada y el contenido utilizando tipografía y modos típicos de esas revistas. Monté las fotografías en la estructura que suele utilizar un cuaderno de excavaciones, por lo que construí planos de ubicación y de corte, estudios de tierra y fragmento encontrado, todos ficticios.

El título de la revista –*Yanqa*–, así como los contenidos en los textos, refuerzan y evidencian lo falso de la publicación, mientras que los elementos arqueológicos y de diseño le otorgan un valor legítimo. La revista debe funcionar como un objeto independiente, sin ningún elemento museográfico que la contextualice, por lo que serán mostradas varias impresiones de esta en un display que invite al espectador a tomarlas para ser consultadas (fig.63).

# YANQA

REVISTA TRIMESTRAL DE ESTUDIOS ARQUEOLÓGICOS

ÓRGANO DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL Y DEL CENTRO DE ESTUDIOS PERUANO DE HISTORIA Y ARQUEOLOGÍA

---

---

I No 80 :

Editor, L. SPELUCIN

: 2019

---

---



---

---

Lima-Perú

Figura 41: Portada de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

## YANQA

Órgano del Museo Arqueológico Nacional y  
del Centro de Estudios Peruano de Historia y Arqueología

### COMITÉ DE PUBLICACIONES

L. Spelucin  
Juan A. Runcimán  
María Silva  
Miguel Vega

Canjes, correspondencia  
y suscripciones en el Museo  
Nacional y del Centro de Estudios  
Arqueológicos del Perú

[info@estudiosarqueologicos.pe](mailto:info@estudiosarqueologicos.pe)

Lima- Perú

Figura 42: Interior de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

## CONTENIDO

NOTA EDITORIAL

CUADERNO DE EXCAVACIONES DEL NUEVO SANTUARIO DE NEPEÑA:

UBICACIÓN DE LA ZONA

PLANOS DEL SANTUARIO

ESTRATIGRAFÍA

CORTE POR NIVELES

FRAGMENTOS ENCONTRADOS

FOTOGRAFÍAS DE LA EXCAVACIÓN

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

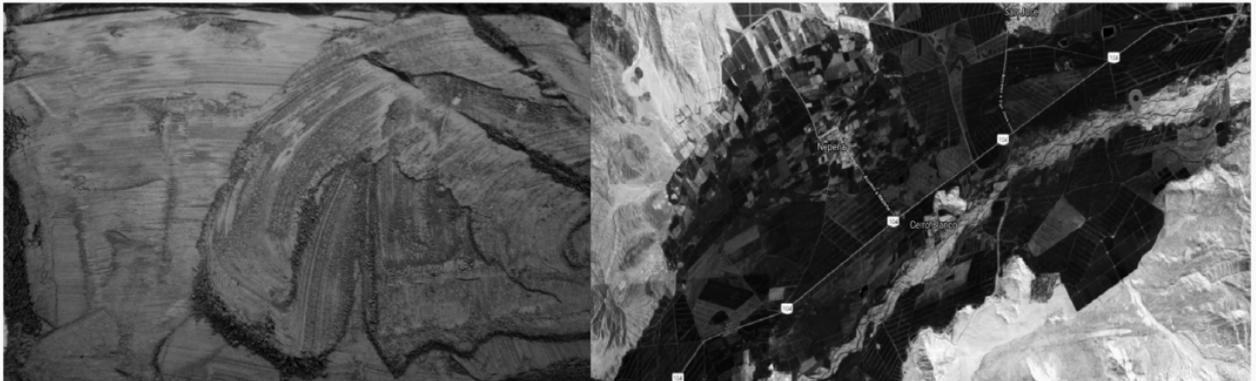
### NOTA EDITORIAL

Desde la primera publicación de esta revista hasta la actual, deseamos transmitir que uno de nuestros mayores anhelos es dejar testimonio de que, por un lado, la arqueología es una disciplina que estudia la vida sin más información que la otorgada por los muertos; mientras que la historia averigua los hechos y procesos del pasado y los interpreta.

Los avances tanto en la arqueología como en la historia se han hecho presentes en las singulares maneras de descifrar la historia del Perú y, por ende, en los contenidos difundidos a los peruanos.

Deseamos evidenciar que el pasado se construye desde el presente, y los presentes desde los que se mira ese pasado pueden ser muy distintos y mostrar interpretaciones diferentes.

## UBICACIÓN DE LA ZONA



El sector arqueológico del Santuario de Nepeña se encuentra ubicado en el valle del mismo nombre en la provincia de Santa. Conformado por los centros poblados de Huacatambo, Capellanía, La Grama, Cerro Blanco, San Jacinto, Motocachy y San Juan. Posee una superficie de 458,24km cuadrados y pertenece al departamento de Áncash, uno de los veinticuatro departamentos que conforman el Perú. Su capital es Huaraz y Chimbote es su ciudad más poblada. Está ubicado al oeste del país, limitando al norte con La Libertad, al este con Huánuco, al sur con Lima y al oeste con el océano Pacífico. Con 29,6 habitantes por kilómetro cuadrado es el octavo departamento más densamente poblado por detrás de Lima, Lambayeque, La Libertad, Piura, Tumbes, Cajamarca e Ica.

En el plano geográfico, dentro del departamento se diferencian claramente dos tipos de paisajes: la llanura costera árida que domina toda la zona occidental de la región con un ancho máximo promedio de 15 kilómetros, y las zonas montañosas, que ocupan 72 % del territorio departamental y que comprende a los accidentes geográficos de las cordilleras Blanca, Negra, Huallanca, Huahuas, la Sierra Oriental de Áncash y el Cañón del Marañón, zonas que en conjunto poseen 20 picos por encima de los 6.000 msnm. Estos accidentes geográficos dan origen a ríos muy importantes como el Santa y el Pativilca, que desembocan en el océano Pacífico y el Marañón afluente de Amazonas que avana en el océano Atlántico.

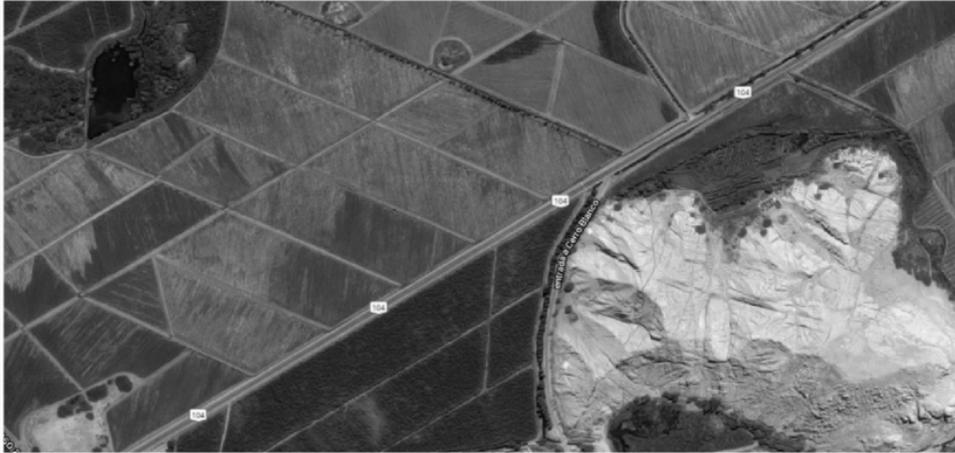
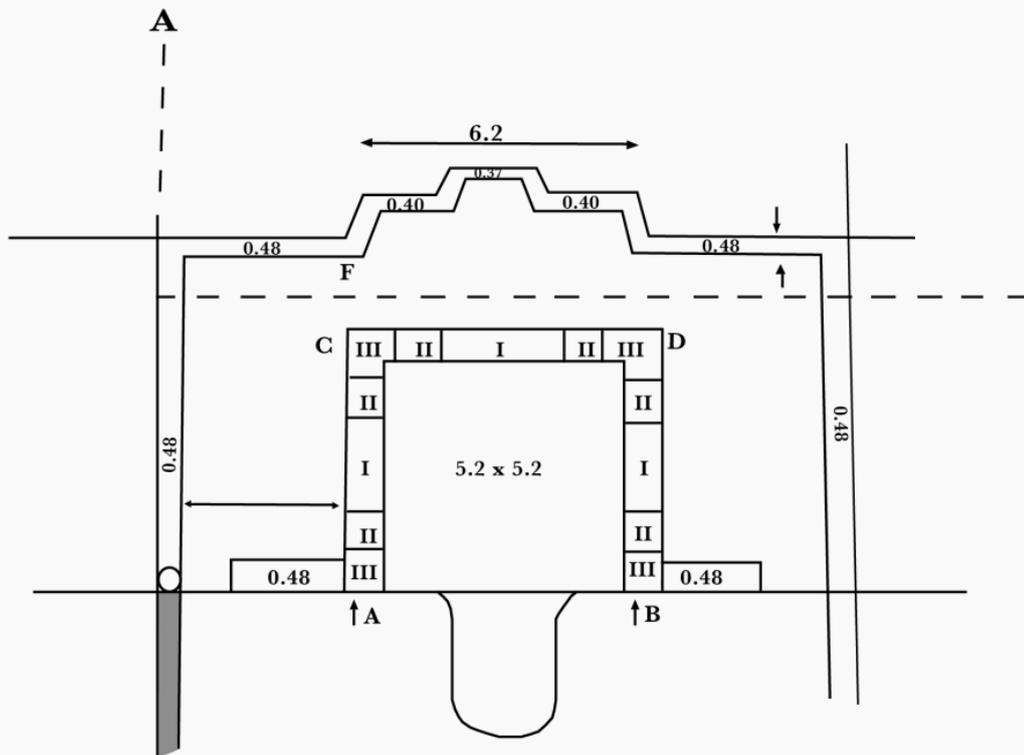


Figura 46: Interior de Yanqa: *Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

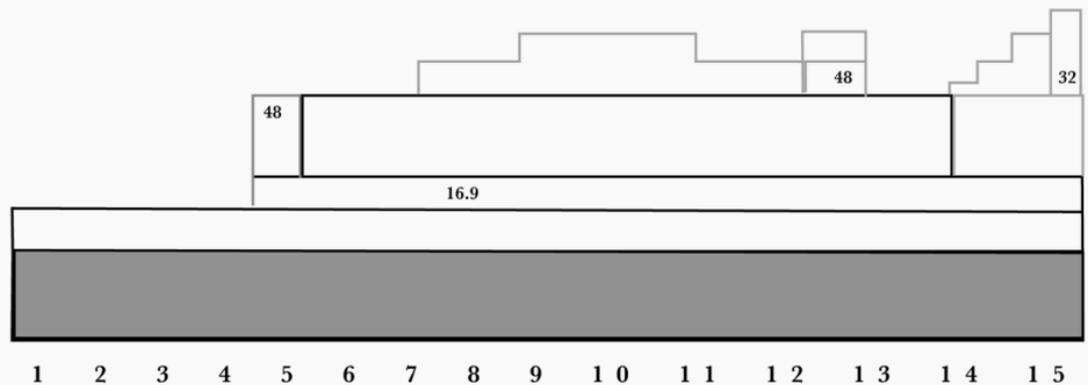
PLANOS DEL SANTUARIO



El Santuario de Nepeña recrea un escenario moderno, cuenta con una plataforma rodeada de tres muros colocados en forma de U. Tras el muro central se encuentra un muro con los mismos motivos, pero con una altura mayor, lo que le concede más ferocidad a estos. En la parte de arriba del muro trasero se encuentra el ídolo felino. Asimismo, los muros laterales que conforman la U, cuentan a su vez con muretes más bajos tras ellos. Sus frisos están pintados en rojos, negros, blancos y amarillos. El motivo que se repite en los diferentes planos es el de un rostro felínico con boca agnática. En la parte superior, el signo es representado por dos conjuntos simétricos de líneas onduladas abiertas.

Cuenta con ojos rectangulares, con esquinas inferiores redondeadas. Estos poseen una pupila singular y apéndices lacrimales en ambos lados. Debajo de estos aparece una cadena de dientes en la que resaltan los colmillos rectangulares. La nariz es representada con líneas a ambos lados a manera de arrugas. Sus orejas se encuentran a los lados con lóbulos en forma espiral. Los muros en los que se encuentran los impresionantes frisos son rectos y con esquinas curvas.





En la fotografía podemos apreciar un sector del Santuario en proceso de excavación. El plano de corte que acompaña a esta fotografía muestra una posible organización de este centro arqueológico.

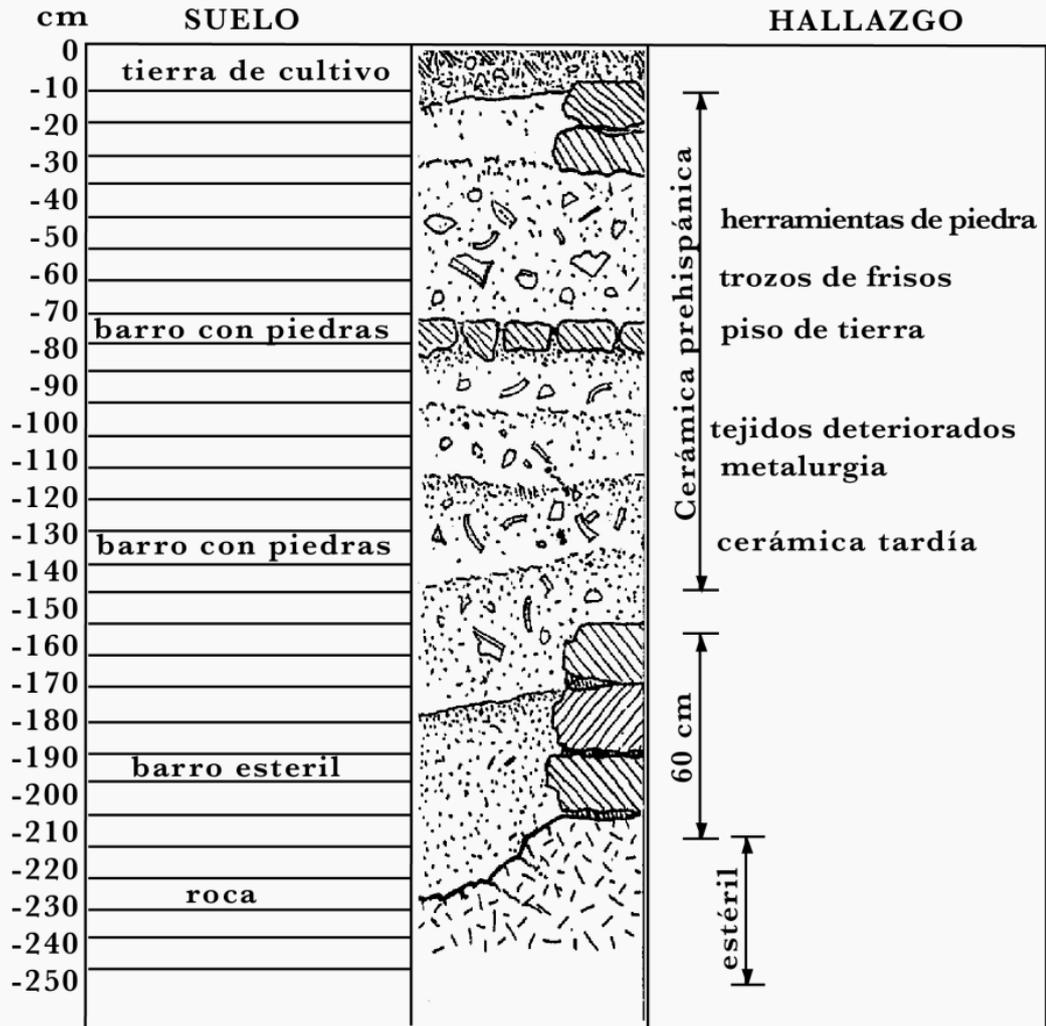


Fotografías de el sector A del Santuario en plenos trabajos de excavación.





ESTRATIGRAFÍA



Técnica empleada para determinar la antigüedad relativa de los restos. Esta se refiere a la posición cronológica mayor o menor de ciertos restos arqueológicos con respecto a otros.

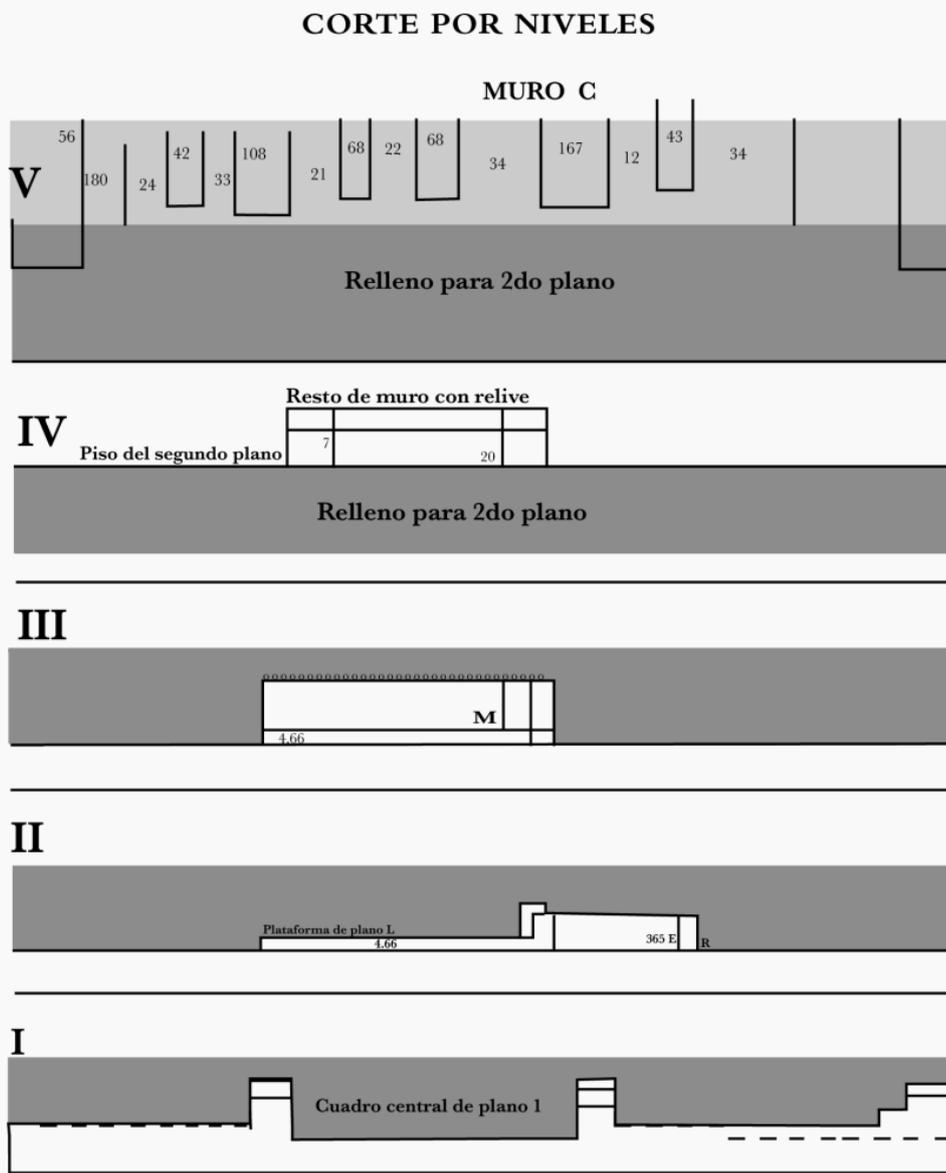
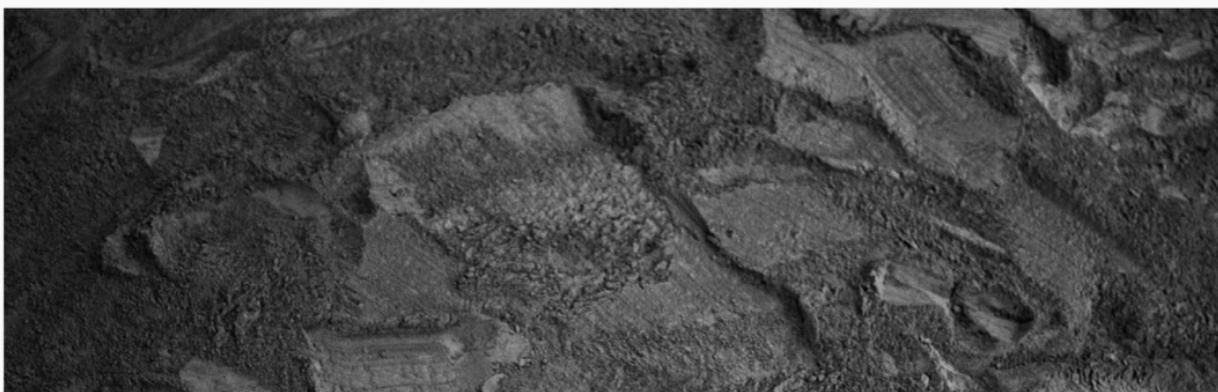


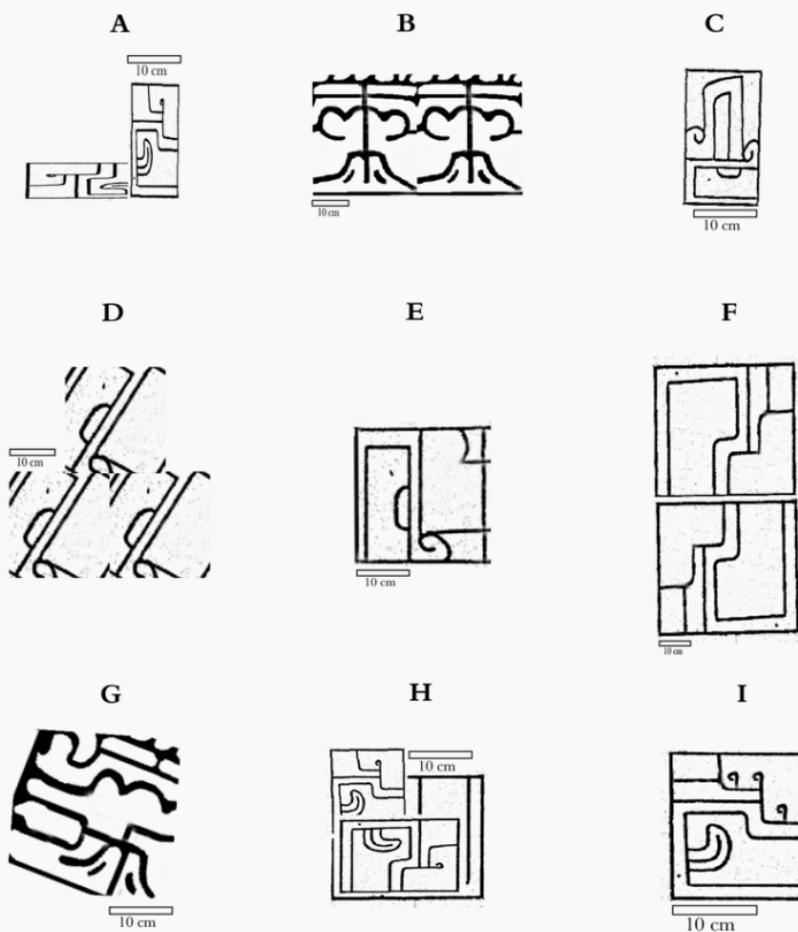
Figura 53: Interior de Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos.

En este contexto, las tesis arqueológicas sobre los orígenes y las discusiones encendidas sobre las raíces de nuestra Nación no son muy claras. Existían varias teorías que evidencian la compleja dinámica de interrelaciones entre costa-sierra y sur-norte; sin embargo, no se pueden precisar los parámetros temporales de mencionadas evidencias. Actualmente, de acuerdo con Juan Rúnciman, Tello no sospechó que mencionados descubrimientos podían ser anteriores a Chavín. Para él, el Santuario poseía un origen selvático. Actualmente se sabe que poseía novedades que no eran posibles encajar en el estilo Chavín, por lo que posee más semejanzas que diferencias con Sechín. Además, se sospecha que el puma representado en el ídolo felino es una deidad anterior al jaguar tan vinculado a Chavín.



No obstante, más allá de los descubrimientos más recientes, Tello fue un personaje que concibió el pasado, más que como un recuerdo, como un estímulo para realizar un mejor futuro. Además, estaba nutrido de técnicas, capacidad intuitiva, poder de creación y organización que le permitieron generar influencias sobresalientes tanto en la conformación y desarrollo de la arqueología peruana como en la búsqueda de Identidad nacional. Esta última se evidenció no solo en la ampliación de las fronteras del tiempo que logró en el Perú, sino también en el diseño de la maqueta reinterpretativa de dos Templos que él entendía como reivindicadores de lo indígena, en relación a lo precolonial andino.

FRAGMENTOS ENCONTRADOS



Fragmentos de cerámica y frisos encontrados entre los 10 y 120 centímetros de excavación. A y C parece cupisnique, mientras que B, E, G, H, I parecen pertenecer a la cerámica tardía encontrada entre los 120 y 150 centímetros de excavación.

**FOTOGRAFÍAS DE LA EXCAVACIÓN**





El propósito último del presente proyecto es cuestionar las plataformas de legitimación de nuestra historia y evidenciar que son espacios en los que ya no parece importar el contenido porque el soporte donde éste es mostrado le da el valor necesario para formar parte de la historia peruana.





¿Cuáles son los factores que permiten que los mecanismos de ciertas plataformas legitimen una verdad histórica sin importar la validez de su contenido?

### NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

DAGGETT, Richard

1987 “Reconstructing the Evidence for Cerro Blanco and Punkurí”. *Andean Past*. Volumen 1, artículo.

KAUFFMANN, Federico

1973 *Manual de Arqueología Peruana*. Quinta edición. Lima: Peisa.

LUMBRERAS, Luis Guillermo

2005 *Arqueología y sociedad*. Lima: IEP, Museo Nacional de Arqueología y Antropología, INDEA.

2006 *Apuntes sobre Julio C. Tello, el maestro*. Lima: San Marcos.

RAMÓN, Gabriel

2017 “Figurar la Historia Precolonial Andina”. En VEGA CENTENO (editor). *Repensar el Antiguo Perú. Aportes desde la arqueología*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, pp. 574-556.

TELLO, Julio C.

1913 *Presente y Futuro del Museo Nacional*. Lima: [s.n.], 1913.

1941 “Museo de Arqueología e Instituto de Estudios antropológicos”. *Chaski*. Lima, volumen 1, número 3, pp. 78-72.

TOURING CLUB PERUANO

1939 “Museums”. *Turismo: revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad*. Lima, II. 1939.

1939 “Páginas de mi país”. *Turismo: revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad*. Lima, VII. 1939.

VEGA-CENTENO, Rafael

2000 “Imagen y simbolismo en la arquitectura de Cerro Blanco, Costa nor-central peruana”. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. Lima, 2000, vol 29, No 2, pp. 158-139.

## YANQA

El nombre de la revista explica la índole y la razón de sus propósitos y aspiraciones. Yanqa es una palabra de origen quechua y significa falso.

Esta revista busca dar a conocer a sus lectores el valor, en sus justas proporciones, de los contenidos con los cuales se va construyendo la verdadera Historia peruana.

Yanqa es una de las plataformas de legitimación para consolidar una verdad histórica en la cual parece no importar el origen de su contenido.

---

Figura 61: Interior de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

ISBN: 4-7-9849-533-705



4 7 9 8 4 9 5 3 3 7 0 5

**Revista fundada en 1938. YANQA ha generado  
por años grandes aportes a la arqueología e historia de nuestro país.**

---

**Lima-Perú**

Figura 62: Contraportada de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

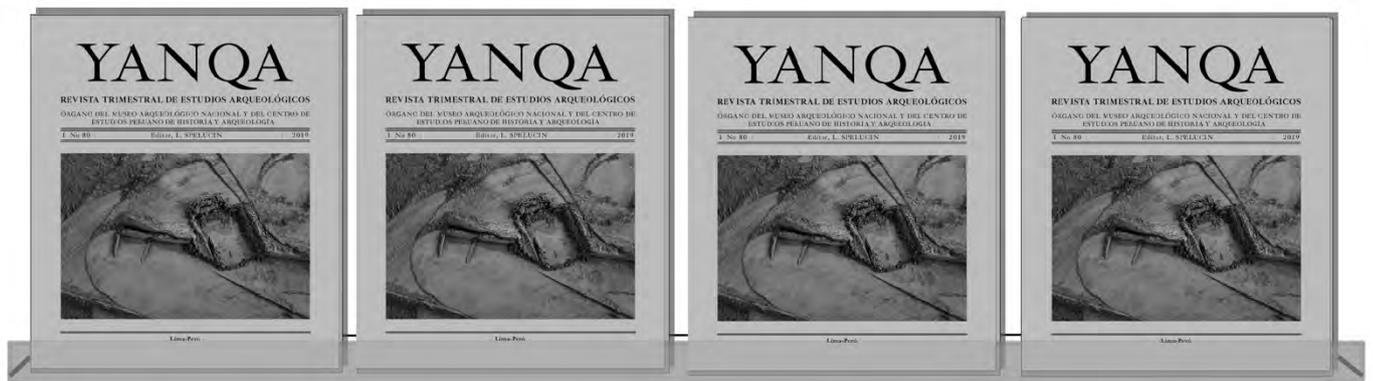


Figura 63: Display de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*.

## 5.4 EXCAVACIONES

*Excavaciones* es el primer video. Este fue el resultado de mi intención de integrar las dos piezas anteriores, *Secuencia simbólica* y *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*. Por un lado, contaba con el stop motion de la tierra, que se encontraba muy asociada a las imágenes que conformaban la revista. Por otro lado, había realizado una entrevista a Luis Guillermo Lumbreras a comienzos del año 2017 en la que detallaba su versión de lo sucedido con la interpretación realizada por Julio C. Tello. El audio obtenido tenía una duración de más de una hora, por lo que fue editado. Omití mis comentarios, repeticiones y momentos en los que el entrevistado se desviaba del tema a tratar; mas no manipulé lo dicho por el arqueólogo sobre lo que pensaba de la pieza de Tello y la situación del museo de arqueología tanto en el pasado como en la actualidad. Compuse *Excavaciones* (fig.64) con el stop motion, el audio y algunas frases que encontré pertinentes.

*Excavaciones* inicia con la frase de Gabriel Ramón: "El pasado siempre se figura, delinea, moldea, piensa, reconstruye, desde el presente..." (2017). Esta cobra más peso al vincularse con la secuencia de animación de la tierra en movimiento: la construcción, el tapado y la reconstrucción, repetidas una y otra vez. Así el video obtiene una lógica más definida con un mensaje más claro. Además, me pareció significativo abrir la secuencia de la tierra con parte del discurso que dio Julio C. Tello al inaugurar el primer museo de arqueología en el país en 1924, y cerrar con el fragmento de un escrito de Luis Guillermo Lumbreras en el que explica su visión científica sobre esta disciplina. Los dos protagonistas, en relación a la memoria del objeto cultural y de gran parte de la historia de la arqueología en el Perú, exponen su perspectiva de la importancia de esta disciplina.

La voz de Lumbreras empieza narrando la teoría que manejaba Tello –que Chavín era la cultura fundadora del Perú–, motivo por el cual el arqueólogo utilizó su imaginación para hacer historia. Lo interesante del audio es que Lumbreras marca el antes y el después de una época en relación a los seguidores de Tello y sus amigos arquitectos, a quienes consultaba mucho. Mientras que, por un lado, Luis Ccosi, Toribio Mejía Xesspe, Julio Espejo Núñez, Pablo Carrera, entre otros, eran los que determinaron muchos aspectos de la arqueología iniciada por el huarochirano; Luis Miró Quesada, José García Bryce, Santiago Agurto y Adolfo Córdova eran los arquitectos que marcarían cierta pauta moderna en la visión de su disciplina en el país y, en ese sentido, influenciarían a Lumbreras en la actualización del museo que dirigía y, por consiguiente, en destruir la interpretación de Tello porque ya no encajaba en los parámetros de la arqueología que deseaba impartir.

La frase de cierre de *Excavaciones* es una de las conclusiones del largo proceso de investigación y exploración artística por el que me llevó la interpretación realizada por el padre de la arqueología peruana y que pretendo compartir en el presente proyecto: “En el intento de construir una verdad histórica han existido diferentes presentes desde donde se ha mirado nuestro pasado”.

El audio de lo dicho por Lumbreras, así como las frases escogidas, son mostradas con subtítulos en inglés por el carácter museístico que posee la instalación.

*Excavaciones* puede ser visualizado en el siguiente link:

<https://vimeo.com/371044462>



## RECONSTRUCCIONES IMAGINARIAS

"...el pasado siempre se figura, delinea, moldea, piensa, reconstruye, desde el presente..."

Gabriel Ramón Joffré

"...the past always takes form, it's outlined, it's shaped, it's thought and rebuilt from the present..." Gabriel Ramon Joffré

"No se va a inaugurar hoy una exposición de curiosidades que sirva de solaz al pueblo o de distracción a los turistas, sino un centro de investigaciones científicas y una escuela donde se forjen los futuros ideales de la patria.

Julio C. Tello

Discurso de apertura del Museo de Arqueología Peruana, diciembre del 1924.

"We are not going to release an exhibition of curiosities for the people's amusement or the distraction of the tourist,

The founder of Peruvian archeology is a doctor.

None of the archaeologists was an archaeologist.

Tello handled the idea that Chavin was a single very large culture,

Tello handled the idea that Chavin was a single very large culture,

So, for this, what Tello did is imagine.

You could not cheat, a museum cannot cheat.

In three months I mounted it. Totally...

"...en la práctica el proceso de investigación científica implica transformar los datos empíricos en hechos históricos, por lo que se requiere alto rigor sistemático que posibilite manejar los datos encontrados de la mejor manera sin errores que distorsionen la realidad histórica.

Luis Guillermo Lumbreras

"...in practice, the process of scientific research involves transforming empirical data into historical facts, which is why a high systematic rigor is required,

En el intento de contruir una "verdad histórica" han existido diferentes presentes desde donde se ha mirado nuestro pasado.

In the attempt to build a "historical truth" there have been different presents from where our past has been looked at.

Figura 64: Algunos fotogramas de *Excavaciones*.

## 5.5 EN EL MUSEO

*En el museo* es el segundo video y está basado en la edición de un archivo audio visual de la Biblioteca Nacional del Perú (BNP): *En el Museo de Arqueología y Antropología*. Película grabada en cinta de nitrato de 35 mm con una duración de 5:41 minutos, producida en los años 40 y digitalizada por la BNP. El video original hace un recorrido por toda la institución<sup>30</sup> y muestra las exhibiciones de la cultura Chavín, tejidos y cerámicas de la cultura Paracas, cerámica Nazca y los tesoros de otras culturas del antiguo Perú. La idea principal de ese video es presentar, promover y difundir al Museo de Pueblo Libre como el único espacio en el Perú que alberga la historia de los antiguos peruanos. Lo que me impactó de *En el Museo de Arqueología y Antropología* fue que la primera imagen que aparece al ingresar a esa *plataforma de legitimación* como parte del inicio del recorrido es la interpretación del Templo de Nepeña y lo que se dice sobre esta pieza; es ahí que se centró mi edición. Me apropié de todos los elementos que me proporcionó el video original, el audio y video solo fueron cortados, alargados y recolocados para conseguir mi propio producto audio visual.

Mi pieza inicia con música de fondo de la época. Una voz narradora comenta que este es uno de los museos más valiosos de América, en el que se atesoran las reliquias de los forjadores de las culturas del antiguo Perú. Lo que sigue es la frase más significativa de este archivo, pues representa a todas las otras *plataformas de legitimación* que se refieren al objeto cultural en cuestión: "Admiramos la reproducción de un templo chavín, descubierto en 1933 por el doctor Julio C Tello en el valle de Nepeña. Es un gran monstruo alado que refleja la original concepción religiosa de sus constructores y una gran cabeza de felino que adorna la escalinata superior del templo. El museo está destinado al estudio científico de las especies arqueológicas para el mejor conocimiento de nuestra historia". Aquí, la información narrada no es real; sin embargo, fue la que los visitantes del museo y los televidentes consumieron, y la que otras *plataformas de legitimación* compartieron como una verdad histórica (fig.65).

*En el museo* se encuentra ligado a *Secuencia simbólica*, pues muestra la imagen frontal del objeto cultural que evité utilizar como parte de la lógica del proceso creativo en la que fue trabajada la secuencia. Esta imagen y el audio del video son un buen elemento de cierre tanto para esa pieza como para la instalación en sí. Este clip dura aproximadamente un minuto y será proyectado en la pared contigua en la que se muestra *Excavaciones*, cuando este video termine.

---

<sup>30</sup> Llamado *Museo de Antropología* en 1938; luego, *Museo de Arqueología y Antropología*; actualmente es conocido como *Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú*.

El audio del narrador será mostrado con subtítulos en inglés por el carácter museístico que posee la instalación.

*En el museo* puede ser visualizado en el siguiente enlace:

<https://vimeo.com/user104828889>



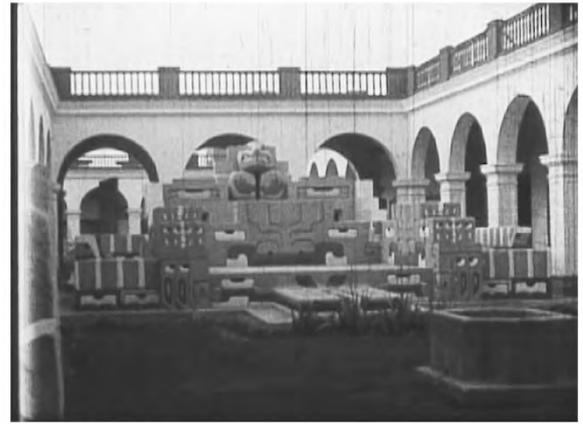
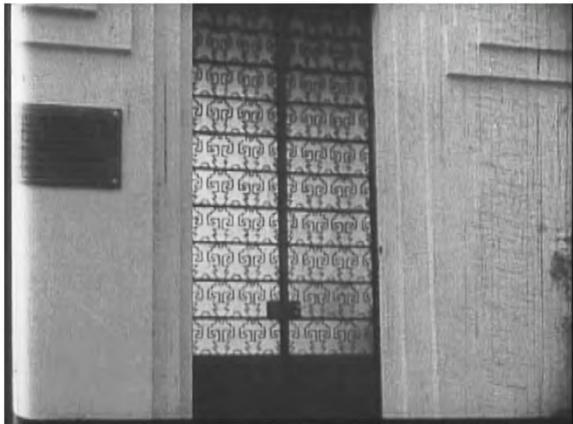


Figura 65: Algunos fotogramas de *En el museo*.

## 5.6 PROPUESTA DE MONTAJE

¿Qué implica hacer una historia siendo consciente de que es una ficción? El espacio que propongo en mi proyecto no solo debe hacer parecer que los elementos falsos son reales, sino que el conjunto de la instalación debe irradiar ese quiebre de la verdad para que se genere un cuestionamiento sobre cómo funcionan estos espacios de validación y cómo sus contenidos no-académicos también poseen valor. El montaje forma parte de la ficción, por lo que posee elementos que lo hacen parecer una *plataforma de legitimación*. Las luces, las paredes blancas, los gráficos, los textos en vinil y los rótulos que acompañan cada pieza le dan ese carácter museístico que valida a las piezas mostradas. El contenido de *Secuencia Simbólica*, *Yanqa*, *Excavaciones*, *En el museo* y el de los textos en vinil a lo largo del recorrido, posibilita que la *plataforma de legitimación* presentada sea cuestionada.

El espacio elegido para el montaje de *Reconstrucciones Imaginarias* es el salón Y-406, este interior cerrado consta de paredes blancas con una alto aproximado de 3 m y dos de sus lados poseen una fila de ventanas con cortinas. Para mi instalación ha sido condicionado para mantener una atmósfera de penumbra. El espacio se encuentra dividido por una pared falsa, por lo que cuenta con dos ambientes. Al ingresar al primero se encuentran los tres elementos de *Secuencia simbólica* y el display con algunos ejemplares de *Yanqa*, cada pieza resalta en la penumbra debido a la iluminación focal cálida que posee. Así, en el segundo ambiente las proyecciones de *Excavaciones* y *En el museo* conservan una atmósfera menos luminosa, por lo que los videos se pueden visualizar de manera más nítida (fig.66).

Existe en todo el ambiente de la instalación una voluntad narrativa. Los textos, las secuencias de imágenes, la revista y los videos son entendidos a partir de la idea del montaje. Puede que el mensaje no sea del todo claro, pero existe una dirección para su interpretación. De ese modo, el recorrido que propongo (fig.67) inicia con *Secuencia simbólica*, la cual se encuentra en la primera parte del espacio, ahí las luces guían un trayecto en el que se introduce la historia del objeto cultural. En ese mismo ambiente también se encuentra el display de *Yanqa*, pieza que funciona como un objeto independiente, contiene el concepto asociado a las *plataformas de legitimación*, que puede ser entendido aunque la revista se saque de la sala. Asimismo, un fragmento de Walter Benjamin muy cercano al display de *Yanqa* (fig.68) cierra una serie de ideas alimentadas por los textos de *Secuencia simbólica* (fig.69 y 70), los cuales sitúan al objeto cultural en la problemática que desarrolla el proyecto artístico: visibilizar a la arqueología como *subjetividad* que consolida nuestra verdad histórica. Esas son las

asociaciones que se buscan establecer mediante el ordenamiento de las obras en ese primer ambiente (fig.68).

La ruta continúa con la sala en la que se proyectan *Excavaciones* y *En el museo*. Los dos videos se muestran intercaladamente (fig.69), no importa el orden en el que sean vistos, sino que el contenido audio visual de cada video irrumpa en el espacio al terminar el otro video. Aquí, se condensa y aterriza más claramente la idea sugerida en el primer ambiente, por lo que la idea de la *subjetividad* como un componente inherente al definir nuestra verdad histórica y el rol de las *plataformas de legitimación* para dicha construcción de la historia queda evidenciado.



# Salón Y406

- 1** Primera y segunda parte de *Secuencia simbólica*
- 2** Tercera parte de *Secuencia simbólica*
- 3** Display con algunos ejemplares de *Yanqa: Revista Trimestral de Estudios Arqueológicos*
- 4** Proyección de *Excavaciones*
- 5** Proyección de *En el museo*

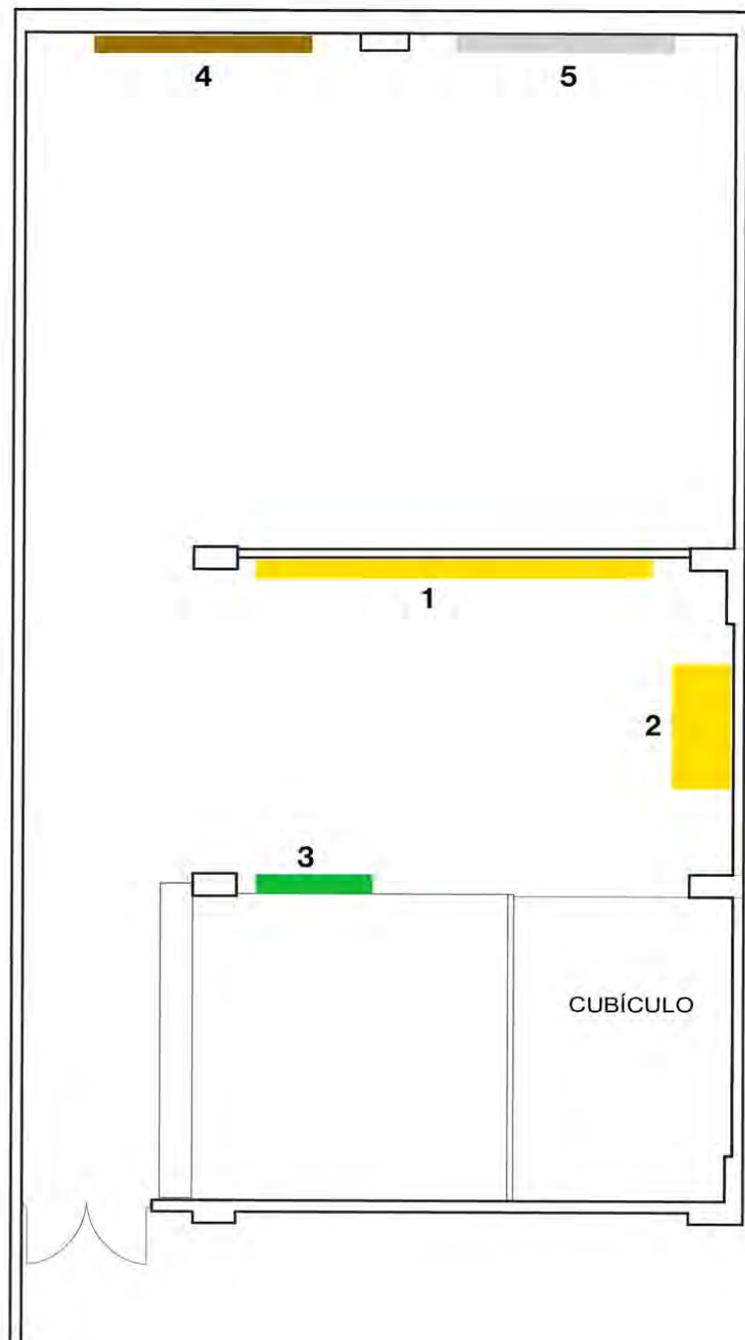


Figura 66: Croquis de la instalación.

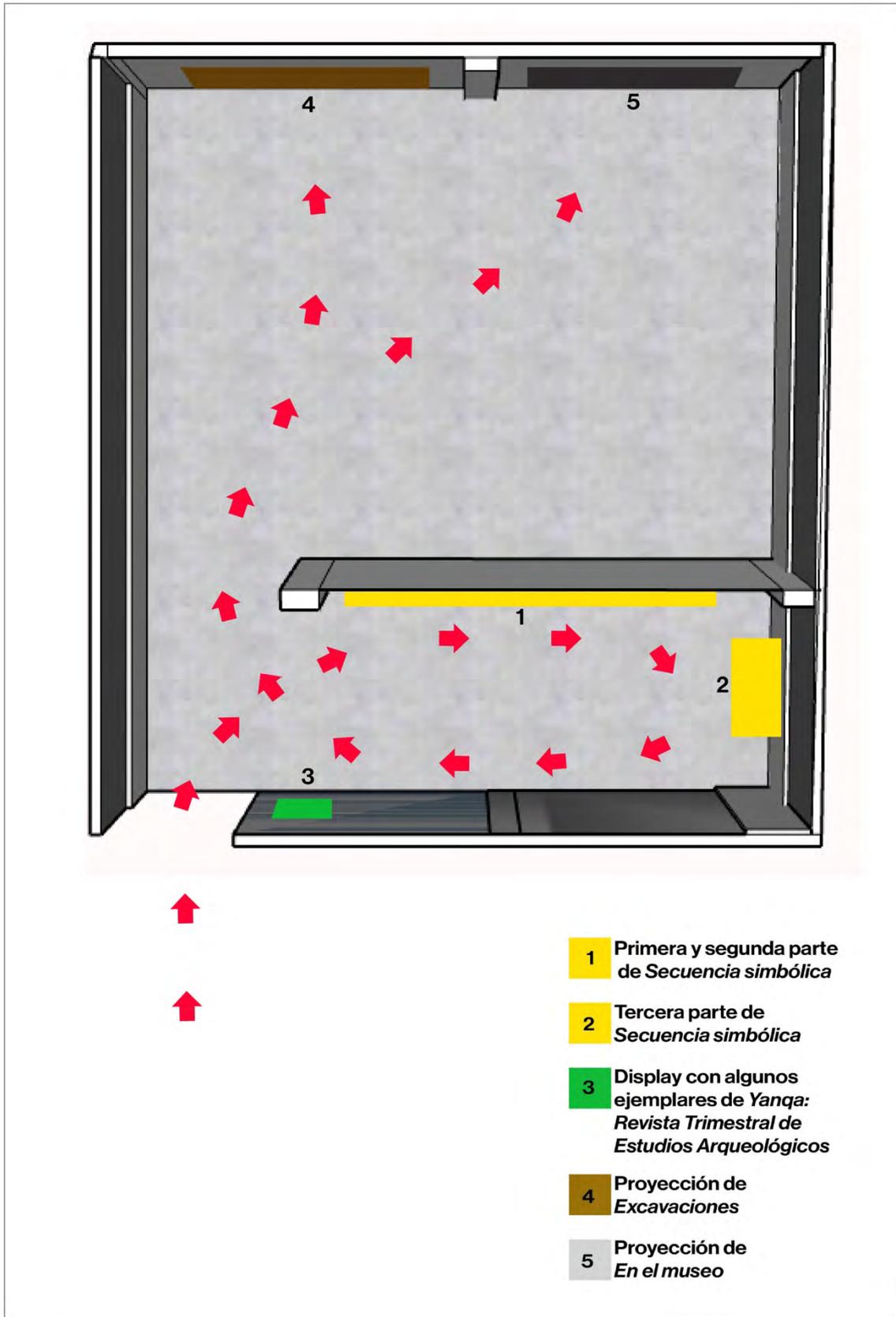


Figura 67: Recorrido propuesto para la instalación.

«El recuerdo real debe suministrar al mismo tiempo una imagen de ese que recuerda, como un buen informe arqueológico no indica tan solo aquellas capas de las que proceden los objetos hallados, sino, sobre todo, aquellas capas que antes fue preciso atravesar».

Walter Benjamin

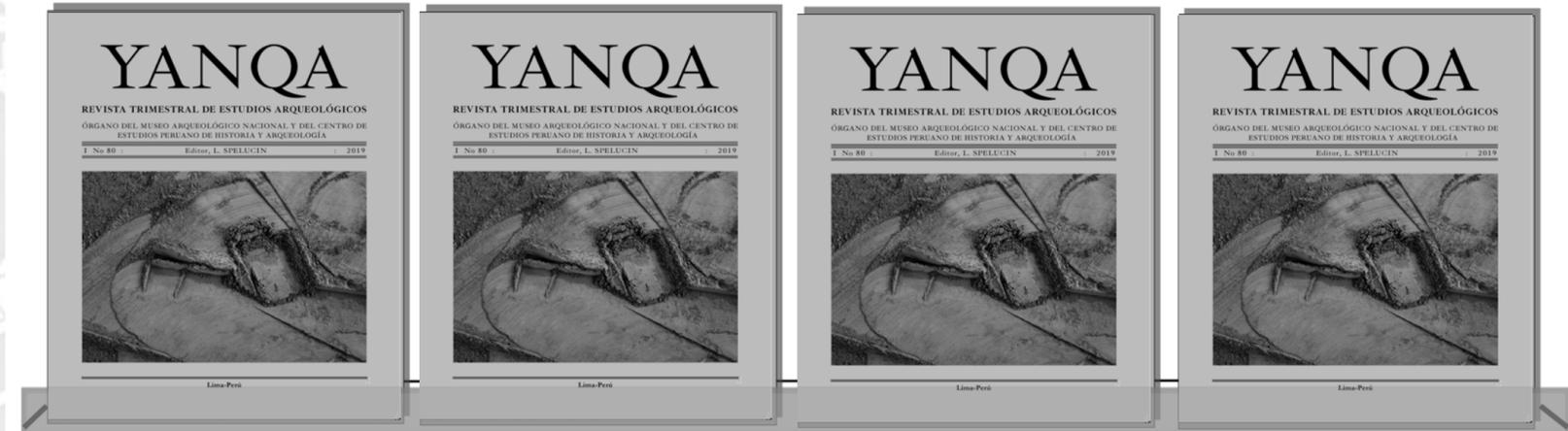
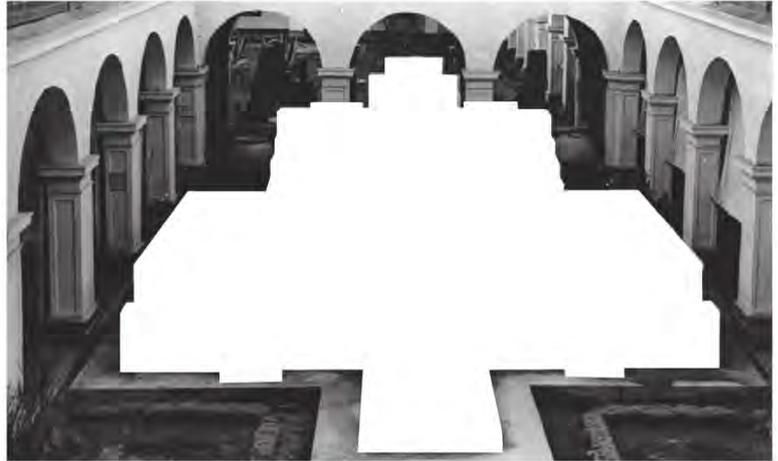


Figura 68: Detalle de pieza acompañada por texto en vinil.



Al ver las imágenes de Cerro Blanco el presidente comentó: «¿No ha modificado nada? Porque es maravilloso. Ahora que he visto todo y he comprendido su labor, le manifiesto que tendrá de todo el apoyo necesario. Tendrá usted el dinero y facilidades para su trabajo». Le palmeó el hombro izquierdo y dijo «querido amigo Tello».

Fragmento del diario de Toribio Mejía Xesspe

Figura 69: Detalle de pieza acompañada por texto en vinil.

«Siguiendo los lineamientos del nuevo director se han eliminado los relieves o reproducciones de arte lítico (Cabezas clava de chavín, columnas..., el Templo de Cerro Blanco, la figura en relieve de Punkurí, etc.) las nuevas exhibiciones serán a base de objetos originales».

Toribio Mejia Xesspe



Figura 70: Detalle de pieza acompañada por texto en vinil.

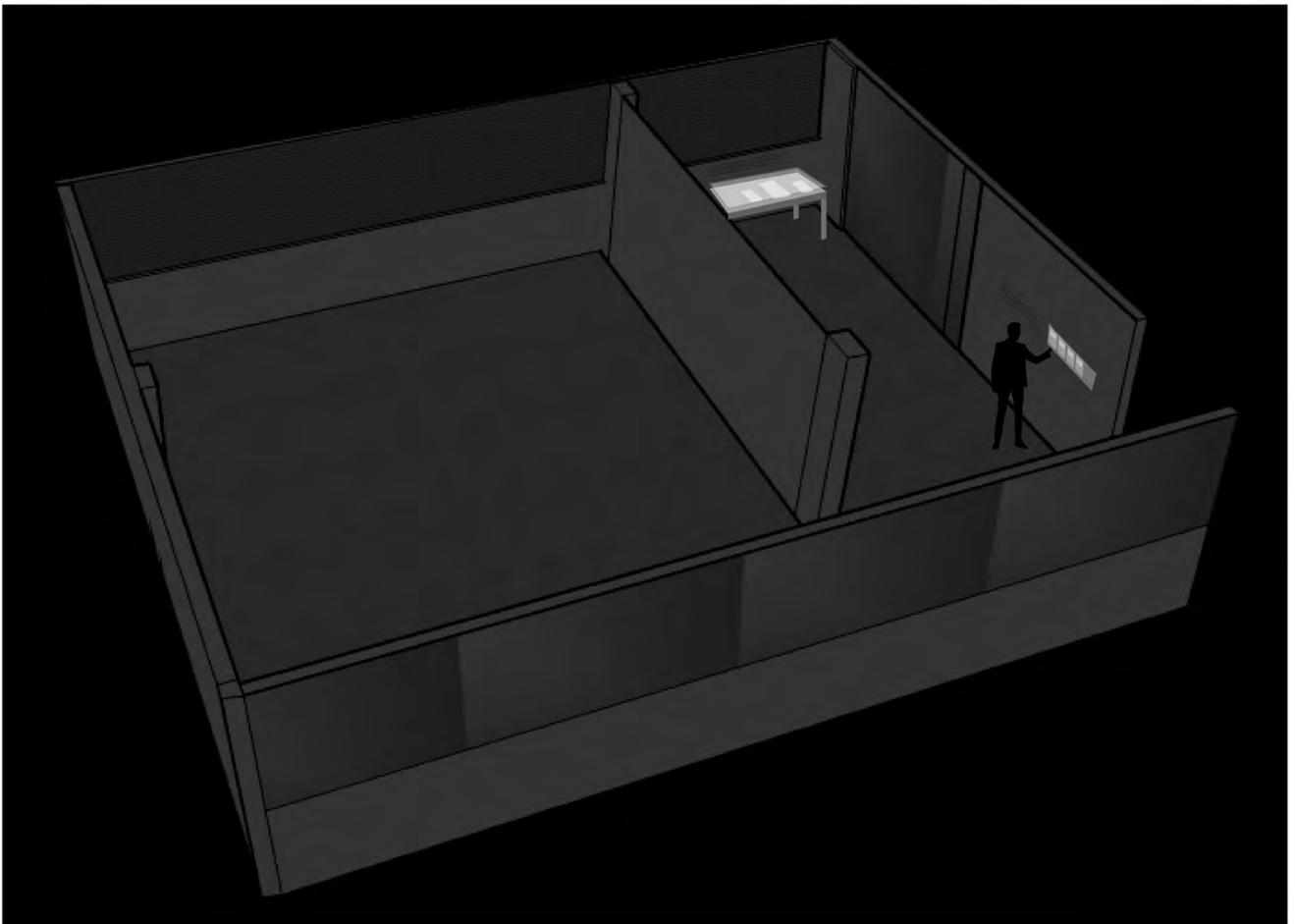
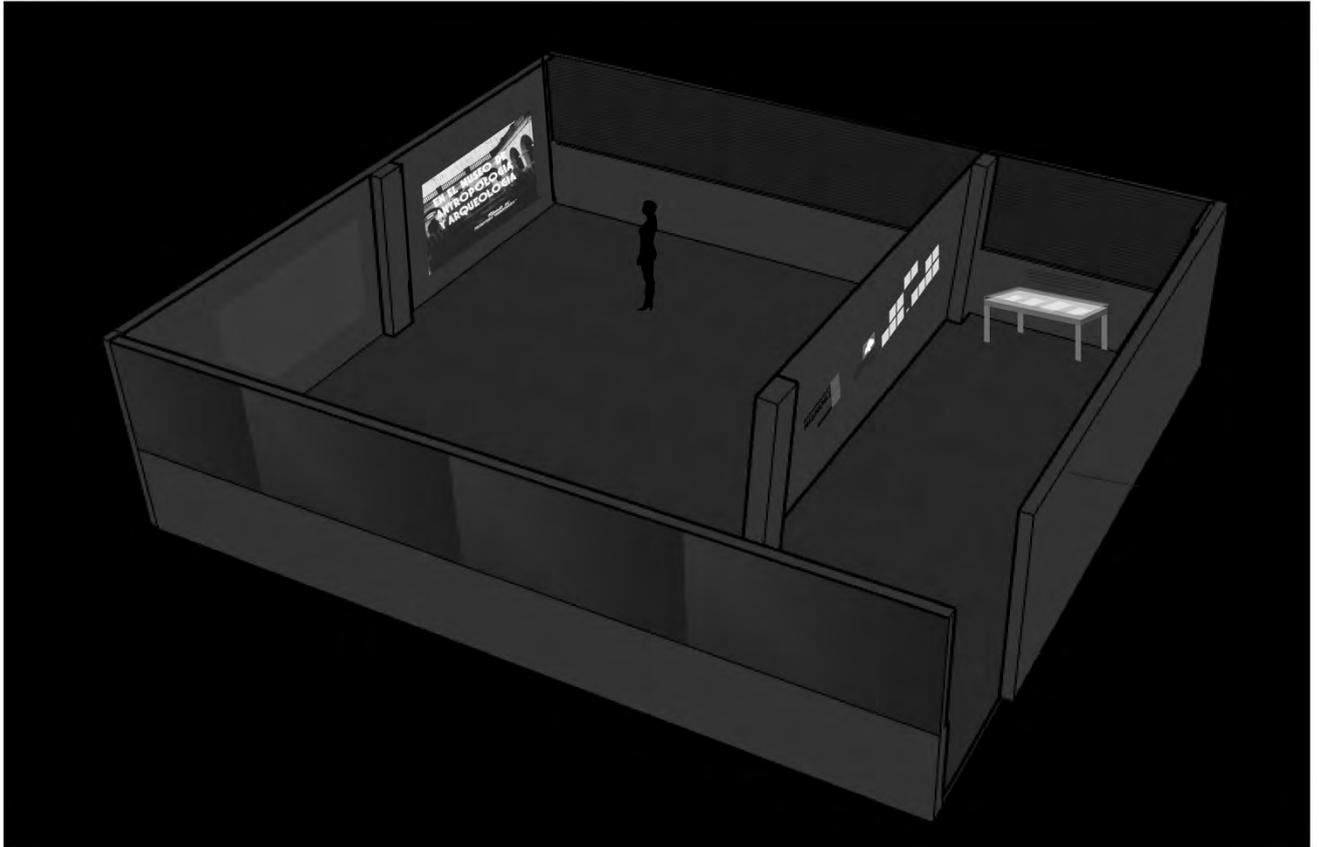


Figura 71: Maqueta de la instalación que muestra la distribución de las piezas en la sala en penumbra.

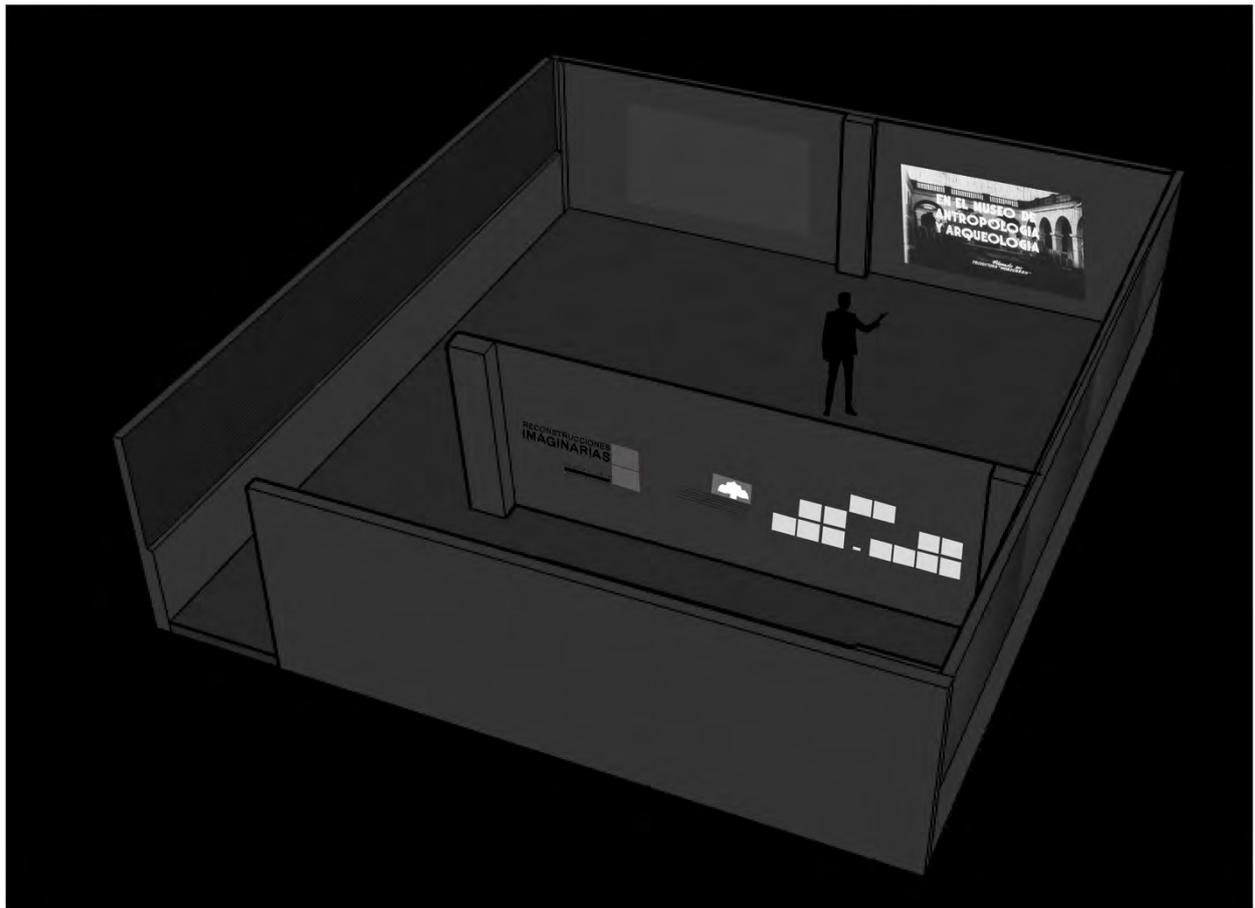
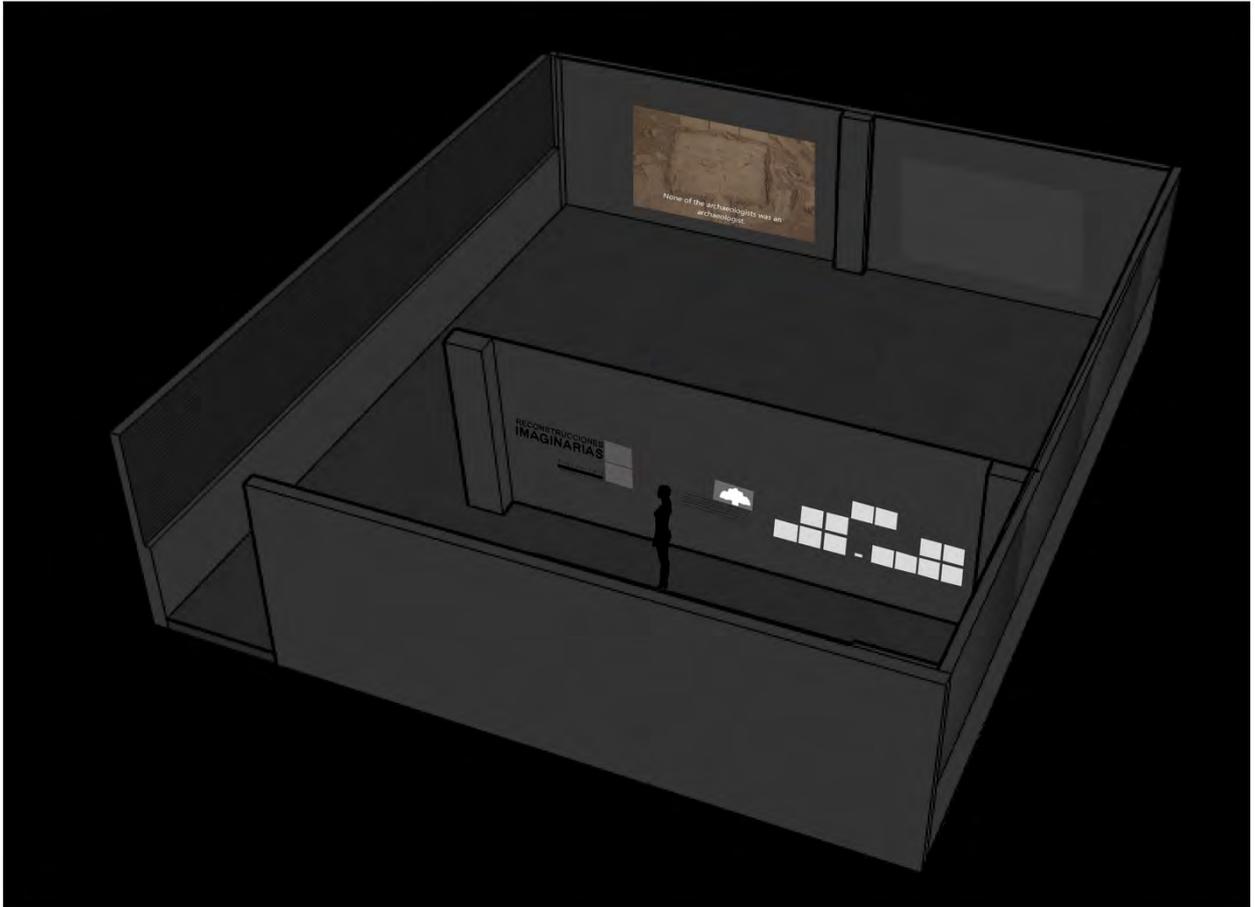


Figura 72: Maqueta de la instalación que presenta la distribución de las piezas en la sala en penumbra y cómo es que las proyecciones de los videos *Excavación* y *En el museo* se sincronizan para mostrarse uno después del otro en sus respectivas paredes.

## VI. BIBLIOGRAFÍA Y DOCUMENTACIÓN VISUAL

### Fuentes primarias

ARGUEDAS, José María

1965 “La Agonía del Museo Nacional de Antropología y Arqueología”. *El Comercio. Suplemento Dominical*. Lima, 8 de agosto, p.10.

### BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ

1940 “En el Museo de Antropología y Arqueología” [videograbación]. Lima: Productora Huascarán.

### CORREO

1973 “El Museo de Pueblo Libre”. *Correo*. Lima, 27 de diciembre, p.12.

1973 “Ha sido Íntegramente Remodelado. El Museo de Antropología Está Nuevamente Abierto”. *Correo*. Lima, 23 de diciembre, p.6.

### EL COMERCIO

1938 “Comisión Municipal de Restauración de Monumentos Históricos de Lima”. *El Comercio*. Lima, 21 de diciembre, p.10.

1973 “Reabren Museo de Antropología”. *El Comercio*. Lima, 21 de diciembre, p. 23.

KAUFFMANN, Federico

1973 *Manual de Arqueología Peruana*. Quinta edición. Lima: Peisa.

### LA CRÓNICA

1938 “Se están llevando a cabo en Magdalena vieja importantes obras”. *La Crónica*. Lima, 28 de octubre, p. 8.

### LA PRENSA

1938 “Arte Aborigen Peruano en el Nuevo Museo de Antropología”. *La Prensa*. Lima, 30 de diciembre, p.6.

“El Museo de Antropología”. *La Prensa*. Lima, 27 de diciembre, p. 6.

LUMBRERAS, Luis Guillermo

2017 “Entrevista personal a Luis Guillermo Lumbreras” [grabación de audio].

Lima: s/n.

1977 “Tres Fundaciones de un Museo para el Perú”. *Copé*. Lima, volumen VIII, número 20, pp. 2-7.

MEJÍA XESSPE, Toribio

1938 *Diario de anotaciones* [TMX-630]. Documento inédito. Lima.

MUELLE, Jorge

1972 “Arqueología peruana después de Tello”. *Revista del Museo Nacional*. Lima, tomo 38, pp. 11-19.

TELLO, Julio C.

1933 “Las ruinas de valle de Nepeña”. *Correo*. Lima, 9 de octubre.

1952 Presente y Futuro del Museo Nacional. Lima: [s.n.].

1941 “Museo de Arqueología e Instituto de Estudios antropológicos”. *Chaski*. Lima, volumen 1, número 3, pp. 72-78.

1913 Presente y Futuro del Museo Nacional. Lima: [s.n.].

TOURING CLUB PERUANO

1939 “Museums”. *Turismo: revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad*. Lima, II. 1939.

1939 “Páginas de mi país”. *Turismo: revista peruana de viajes, artes, letras y actualidad*. Lima, VII. 1939.

### **Fuentes de consulta**

ANDERSON, Benedict

1991 *Comunidades Imaginadas*. Verso, Londres/ Nueva York 1991.

ASENSIO, Raúl

2018 *Señores del Pasado. Arqueólogos, museos y Huaqueros en el Perú*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos.

BASADRE, Jorge

1968 *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Sexta edición. Lima: Editorial Universitaria.

BENJAMIN, Walter

2010 *Obras [1955], Libro IV, Vol. 1*. NAVARRO PÉREZ Jorge [traductor]. Madrid: Abada, p. 350.

BENNETT, Tony

1995 *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics, London & New York: Routledge*.

Consulta: 21 de noviembre del 2017.

[http://digitalcuration.umaine.edu/resources/bennett\\_political\\_rationality\\_museum.pdf](http://digitalcuration.umaine.edu/resources/bennett_political_rationality_museum.pdf)

CANZIANI, José

2014 “Gabriel Ramón Joffré. *El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*”. *Bulletin de l'Institutfrançaisd'études andines* [En línea], 43 (3) | 2014. Publicado el 08 diciembre 2014. Consulta: 20 junio 2017.

<http://bifea.revues.org/6002>

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso

1986 *Museo Peruano: utopía y realidad*. Lima: s.n.

CORRIN, Lisa G.

1997 *Mark Dion / Miwon Kwon, Norman Bryson*. Londres: Phaidon.

CRUZVILLEGAS, Abraham

2006 “La alegría de la energía. Cagado y punto (y línea). Ciudad de México: Round de sombre.

DAGGETT, Richard

1987 “Reconstructing the Evidence for Cerro Blanco and Punkurí”. *Andean Past*. Volumen 1, artículo. Consulta: 29 de octubre del 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges

2013 *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado.

2010 *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*

[folleto].[https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010-021-fol\\_es-002-Atlas.pdf](https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/folletos/2010-021-fol_es-002-Atlas.pdf)

2004 *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

<https://bibliodarq.files.wordpress.com/2013/10/5-didi-huberman-g-imc3a1genes-pese-a-todo-memoria-visual-del-holocausto.pdf>

DULCAN, Carol

2007 *Rituales de civilización*. España: Nausícaä.

EMÉ, Gustavo

2017 *Los ilustradores de Julio C. Tello: la influencia del indigenismo telúrico arqueológico en su obra, 1935-1965*. Tesis para optar el grado académico de Magister en Historia del Arte. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de Postgrado.

EXCÉLSIOR

2017 “La Fuente de Marcel Duchamp, historia de una burla”. Excélsior. Ciudad de México, 10 de marzo. Consulta: 9 de septiembre de 2019.

<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/04/10/1156956>

FONTCUBERTA, Joan

1997 “El Beso de Judas. Fotografía y verdad”. Barcelona: Gustavo Gili SAC, p. 11.

GAMBONI, Darío

2014 *La destrucción del Arte*. Consulta: 24 de junio del 2017.

<https://es.scribd.com/doc/305170825/GAMBONI-La-Destruccion-Del-Arte>

GÓMEZ, José

2013 *Cuestión de imagen: aproximaciones al universo audiovisual desde la comunicación, el arte y la ciencia*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 106-108.

GUTIÉRREZ, Ramón

2002 “Velarde en la búsqueda de una arquitectura peruana”. *Héctor Velarde*. Lima: Epígrafe editores. pp. 26-30.

HAMANN, Johanna

2015 *Centenario y sus monumentos Lima: 1919-1930*. Lima: Fondo Editorial PUCP.

INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA

1988 *Lineamientos para una política museológica*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

KLAREN, Peter

2004 “El desafío populista, 1919-1945”. *Nación y Sociedad en la Historia del Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 299- 302.

LAUER, Mirko

2007 *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Editorial Universitaria.

LUMBRERAS, Luis Guillermo

2006 *Apuntes sobre Julio C. Tello, el maestro*. Lima: San Marcos.

2005 *Arqueología y sociedad*. Lima: IEP, Museo Nacional de Arqueología y Antropología, INDEA.

MACBA

*Fauna*. Consulta: 18 de mayo del 2019.

<https://www.macba.cat/es/fauna-1659>

*El Mundo explicado*. Consulta: 11 de mayo del 2019.

<https://www.macba.cat/es/el-mundo-explicado-sao-paulo-barcelona-2008-2009-i-4427>

MAMM

2011 *Memorias del primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte no objetual y Arte Urbano. Representación y soporte material*. Medellín: Fondo editorial Museo de Antioquia, 2011, pp. 91-99.

MARTÍNEZ, Chus

2010 “Felicidad clandestina ¿Qué queremos decir con investigación artística?”.

*Índex*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, número 0, pp. 10- 13. Consulta: 13 de abril del 2019.

[https://www.macba.cat/uploads/20111122/00\\_cas.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20111122/00_cas.pdf)

2008 “Uqbar”. *El Cultural*. Arte. Madrid, 13 de noviembre. Consulta: 13 de abril del 2019.

<https://www.elcultural.com/revista/arte/Uqbar/24261>

MARTUCCELLI, Elio

2017 *Arquitectura para un ciudad fragmentada: ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Segunda edición. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria.

2006 *Buscando una huaca: utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú, primera mitad del siglo XX*. Lima: Urbes: revista de ciudad, urbanismo y paisaje No. 3 (Ene.-dic. 2006).

MEJÍA XESSPE, Toribio

1948 *Apuntes biográficos sobre el Doctor Julio C. Tello*. Lima: Tip. Peruana.

MINISTERIO DE CULTURA

Patrimonio Cultural: Consulta el 18 de mayo del 2019.

<http://cultura.gob.pe/patrimonio>

MITROVIC, Mijail

2016 *Organizar el fracaso: arte y política en la carpeta negra*. Lima: Garúa.

MOMA

*Larry Sultan. 1946-2009*.

<https://www.moma.org/artists/5727>

MONTALBETTI, Mario

2016 *Cajas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú fondo editorial.

2015 “Comentario a un texto de Luis Camnitzer-Notas de clase- “. Lima: Centro de la Imagen.

2013 “El Lugar del Arte el Lugar de la Memoria”. *Lima: Espacio público, Arte y Ciudad*. Lima, Lima: Fondo Editorial PUCP, pp.55-69.

MUJICA, Ramón

2017 “Primitivos modernos: Picasso, Manuel Mujica Gallo y el I.A.C”. *Illapa*. Lima, número 14, pp. 9-24.

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

*Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?.* Consulta: 11 de mayo del 2019.

<https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/atlas-como-llevar-mundo-cuestas>

ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto

1979 *Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano*. Lima.

RAMÓN, Gabriel

2017 “Figurar la Historia Precolonial Andina”. En VEGA CENTENO (editor). *Repensar el Antiguo Perú . Aportes desde la arqueología*. Lima: Instituto de Estudios peruanos, pp. 556-574.

2014 *El Neoperuano: arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima: Sequilao Editores.

RAMOS, Horacio

2015 *Ramón Joffré, Gabriel. El Neoperuano. Arqueología, estilo nacional y paisaje urbano en Lima, 1910-1940*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima y Sequilao

Editores, 2014, 119 pp., ilustr..Histórica, [S.l.], v. 39, n. 2, p. 184-187,dec. 2015. ISSN 0252-8894. Disponible en:

<<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/14575/15184>>. Fecha de acceso: 23 junio 2017.

ROELSTRAERTER, Dieter

2009a “The way of the shovel: On the archeological imaginary in art”. *E-flux*. Diario # 04. Consulta : 27 de noviembre del 2018.

<https://www.e-flux.com/journal/04/68582/the-way-of-the-shovel-on-the-archeological-imaginary-in-art/>

2009b “After the historiographic turn current findings”. *E-flux*. Diario # 09. Consulta: 27 de noviembre del 2018.

<https://www.e-flux.com/journal/06/61402/after-the-historiographic-turn-current-findings/>

ROZENTAL, Sandra

2011 “La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tlaloc”. En ESCALANTE, Pablo. *La idea de nuestro patrimonio histórico cultural*. México, D.F: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp.341-361.

[https://www.academia.edu/8157929/La\\_creaci%C3%B3n\\_del\\_patrimonio\\_en\\_Coatlinchan\\_ausencia\\_de\\_piedra\\_presencia\\_de\\_Tlaloc\\_2011](https://www.academia.edu/8157929/La_creaci%C3%B3n_del_patrimonio_en_Coatlinchan_ausencia_de_piedra_presencia_de_Tlaloc_2011)

SAMANIEGO, Lorenzo

2011 “Punkurí y el valle de Nepeña”. *Andes: boletín del Centro de Estudios Pre colombinos de la Universidad de Varsovia*. 2011, No. 8, pp. 60-95.

SERRA, Richard

1967-68 *Verb List compilation : Actions to Relate oneself*. [Lista de verbos] . Museum of Modern Art. New York.

<https://www.moma.org/collection/works/152793>

SMITH, Anthony

1995 “Gastronomía o Geología. El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones”. En: ÁLVARO FERNÁNDEZ (compilador), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, pp.185-209.

<http://www.geocities.ws/fransavari/SmithGastronomia.pdf>

SONTAG, Susan y Carlos GARDINI

2006 *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.

TANTALEAN, Henry

2016 *Una historia de la arqueología peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

TANYA BONAKDAR GALLERY

*Biografía. Mark Dion*. Consulta: 2 de noviembre del 2019.

<http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/mark-dion/series>

TELLO, Julio. C y PAREDES, Víctor

2006 *Arqueología en el valle de Nepeña: excavaciones en Cerro Blanco y Punkurí*. Lima : UNMSM : Museo de Arqueología y Antropología, 2006.

VEGA-CENTENO, Rafael

2000 “Imagen y simbolismo en la arquitectura de Cerro Blanco, Costa nor-central peruana”. *Bulletin de l'Institutfrançaisd'étudesandines*. Lima, 2000, volumen 29, No 2, pp. 139-158.

ZEBALLOS, Henry

2012 “Precisiones sobre el Patrimonio Cultural inmaterial y su regularización en la Convención para Salvaguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO”. *Ius Inter Gentes*. pp. 105-122.

## VII. ANEXO Nro. 1

### TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA REALIZADA A LUIS GUILLERMO LUMBRERAS

Entrevista personal semiestructurada realizada en la casa de Luis Guillermo Lumbreras por Lorena Spelucin el 17 de agosto del 2017.

*(El arqueólogo se refiere a “maqueta” cuando habla de la interpretación realizada por Julio C. Tello en el museo)*

**[N.A: Empecé preguntándole al arqueólogo cuál fue su acercamiento a la interpretación realizada por Julio c. Tello y los motivos por los que cree que fue construida]**

**GL:** Tello manejaba la idea de que Chavín era una sola cultura muy grande sobre la base de la cual se construyó la civilización andina. Entonces, para esto, lo que hizo Tello fue imaginar, en realidad, una creación, una recreación de las cosas que se encontraron en Punkurí y Cerro Blanco..., de algún modo Tello las completó. El asunto es una reconstrucción imaginativa, imaginaria de Tello, respecto a un monumento de la época Chavín, que se sustenta principalmente en la base de Cerro Blanco y luego algo de Punkurí. Qué sé yo, una presentación de lo que Tello consideraba que era la civilización Chavín como origen de la civilización andina. Entonces, él agregó todos los componentes que podían identificar esa idea, esa hipótesis. Simplemente se entraba y uno se encontraba con este gran mascarón que era la maqueta.

Cuando yo decidí, pues yo fui él que la sacó, estaba allí con varios de los autores. Uno de ellos era señor Mejía Xesspe, Don Toribio, también Julio Espejo Núñez, que es otro que participó, estaba el gato Ccosi Salas, Pablo Carrera. Estaban casi todos los que de alguna manera habían estado con Tello. Cuando yo entré estaba todo el grupo de Tello trabajando y, pues, no les gustó. Yo lo discutí largamente con ellos, pero yo era el director. Yo tenía un gran aprecio por la obra de Tello, pero no estaba en absoluto de acuerdo en su museografía; o sea, la manera en la que él usaba el museo como una especie de aparato nacionalista. No había que engañar, el museo no puede engañar.

Era un altar que construyó Tello para impactar sobre su hipótesis del origen Chavín de la civilización peruana. Una de mis primeras decisiones fue darle la vuelta. Mire, cuando yo llegué al museo, ese era museo de Julio C. Tello, era totalmente de Tello, lo cual a mí, desde

luego me gustaba, me sentía honrado. Pero no me parecía bien que el museo funcionara tal cual lo había dejado Tello. Entonces decidí que a eso había que darle otra forma, había que convertirlo en un museo, efectivamente. Lamentablemente, está ocurriendo casi lo mismo que ocurrió por esa época, el museo está tal cual lo dejé yo.

Nosotros montamos el museo en tres meses. Lo monté yo: reformulación total, integral de todo el museo. Yo andaba muy próximo a arquitectos. Me alimenté de las críticas, de las fundamentaciones que tenían varios de mis amigos. Ellos eran Miró Quesada Don Luis, Adolfo Córdova, Santiago Agurto, García Bryce. Era un grupo al que yo consultaba muchísimo estas cosas. Con ellos hicimos todas estas cosas, desmontamos, tiramos abajo y se abrió en tres meses. El desmontaje de la maqueta duró casi dos meses y se desmontó íntegramente, porque no era pues ninguna cosa, qué le puedo decir, ninguna cosa referente a cosas arqueológicas en serio, era una cosa de la imaginación de Tello.

Cuando yo entré a ese museo, la maqueta no tenía la importancia que usted le da ahora y dislocaba, desde mi punto de vista, la función del museo. O sea, lo que yo creía era que el museo debía servir para que la gente entienda cómo era el antiguo Perú, que no era sólo Chavín, era mucho más que eso. Punkurí no era Chavín, Cerro blanco tal vez sí posiblemente, pero era una manera de presentar las cosas de Cerro blanco, las cosas chavinenses en el Valle de Nepeña.

¿Por qué eligió Tello los monumentos de Nepeña? Supongo que porque eran vistosos. Porque en ese momento el señor Larco Hoyle estaba sustentando una hipótesis de que el origen de la civilización estaba en la costa y que esa cultura en vez de llamarse Chavín, debía llamarse Nepeña. Cosas así, no tengo idea. Pero algo de eso debe de haber cruzado por la cabeza de Tello, él se inventó varias cosas.

Ninguno de los arqueólogos era arqueólogo. Tello era médico, Largo Hoyle agrónomo.

Yo he ido a ese museo desde cuando era estudiante. Yo comencé a trabajar en ese museo en el año 56, cuando yo era estudiante en la universidad. Yo iba a practicar y durante varios meses estuve haciendo el estudio de la cerámica que Tello había rescatado en sus investigaciones. Entonces, pasaba meses ahí, a raíz de eso me hice amigo de todos los discípulos de Tello que trabajaban ahí.

**[N.A: Luego de escucharlo, le pregunté si es que volvería a destruir la interpretación realizada por Tello y si tenía alguna fotografía del objeto cultural]**

**GL:** Sí, sí la entiendo perfectamente, y lo hubiera vuelto a hacer, posiblemente más rápido.

¿Sabe quién puede tener fotos de eso? aunque ya se murió, Abraham Guillén. Y eso debe estar en el archivo de las cosas de Valcárcel en Museo de la Cultura. Es que el Museo de la Magdalena, mire vale la pena que sepa usted cómo era.

Yo entré a dirigir ese museo en el año 74, varios años después de que había muerto Tello ¿y sabe cuántos visitantes habían registrados en un año? 34 peruanos. Los demás que habían entrado eran cerca de 160, todos extranjeros, no había nadie más. Había días enteros en que no había un solo visitante del museo y cuando usted tomaba un taxi y decía “quiero que me lleve al museo” lo llevaban al Museo Larco. El museo no contaba para nada, el museo de Magdalena no entraba en ninguna guía de turismo ni nada. Ese es el registro que tenemos. Yo incluso publiqué, en ese tiempo, varios informes, porque era realmente lamentable.

El museo comenzó a tener –el primer mes que yo entré después derrumbarme la maqueta, inauguré en diciembre del 73– en los primeros meses de mi estancia el primer registro de visitas que tuve fue de aproximadamente 500 personas en un mes. Era una cantidad impresionante. Iban normalmente los colegios privados. Yo fui cuando era escolar. Yo ese museo lo conocí cuando era niño. Yo estudiaba en La Recoleta y de ahí nos llevaban dos veces al año a museos. Este museo lo visité cuando estaba en tercero o cuarto de primaria. El otro museo al que fui con el colegio fue el de la Avenida Arenales: el Museo de Historia Natural.

Comenzaron a haber colas de colegios después de eso. Le cuento, lo que más me llamaba la atención era la reconstrucción que tenían de Paracas, donde habían unos esqueletitos de este tamaño. Me encantaban, eran parte de la Necrópolis de Paracas. Y luego las momias chiquitas y las otras momias, eso es lo que más me llamó la atención, lo demás era una cosa poco atractiva. La maqueta no me llamó mucho la atención, no era tan espectacular. Bueno, era la imagen de la entrada. Uno allí se encontraba con un gran mascarón que era la maqueta y eso, bueno, tiene que haberme llamado la atención, no lo recuerdo. Había un monstruo muy grande con los dientes afilados, pero no era algo que me llamara tanto la atención. Lo que me llamó más la atención fue la sala de Paracas, los personajes con sus vestidos. Eran una cosa espectacular y especialmente los bultitos chiquitos.

No era un monumento arquitectónico, yo le consulté mucho con los arquitectos y era una decisión que tenía que ver con un paisaje urbano, digamos con el edificio en sí mismo. Lo que recuerdo es la voluntad que tenía los constructores de esto, que fue la época de Leguía, luego lo inauguró Benavides. Era esa época, que era una adoración impresionante al líder.

Todo ese museo fue construido para ser el Museo Bolivariano. Tello fue el que invadió en 1937 o 36 con las momias de Paracas. No tenía dónde guardar las cosas y las metió allí y ahí empezó a trabajarlas, comenzó a mostrar los tejidos. Había una calle, Santa Rosa, se llamaba la calle, todavía existe, puso una pared y cerró el museo y cerró la calle. Pero, además, Tello no tenía espacio para hacer cosas, entonces, aprovechó todo esto y se apropió de la parte de atrás. El propietario era amigo suyo. Era casi casi estar en una provincia, un distrito lejano, el distrito de la Magdalena se llamaba, Magdalena vieja. Tello se instaló ahí a la fuerza, no le querían dar ninguna ninguna importancia realmente al museo de los indios. Ellos se conseguían el dinero con sus propias manos. Mire, todo lo que él consiguió para lo de Paracas fue en base a una donación que recibió de Rockefeller. Se hizo amigo de uno de los chicos Rockefeller y con él consiguió el donativo que permitía que sus investigaciones de Paracas se instalen en el Museo. Y eso dura hasta ahora. Todas las modificaciones que yo introduje no le costaron un solo centavo al tesoro nacional. Cuando construí el pabellón para lo de tejidos, fue con una donación que me hizo la Fundación Wiese, Pancho Wiese me hizo la donación, ellos financiaron íntegramente la instalación de esa sala. Y luego con el organismo de las Naciones Unidas pude traer expertos de los tejidos para que capacitan a nuestra gente en estas tareas. La biblioteca la monté con el banco, eso tampoco le costó un solo centavo al Estado.

Existen 500,000 cerámicas en ese museo, una cantidad que rebasa las posibilidades. Por eso es que me alegré que, finalmente, decidieron hacer lo del MUNA, porque ahí puede irse por lo menos la mitad o más de la mitad de los objetos que se guardan ahí. Para poder seguir guardando las cosas tuvimos que comprar un terreno en la Victoria y la otra parte se guardó en el Museo de la Nación. Una gran cantidad de las colecciones del Estado están tan mal guardadas, que usted no se puede imaginar.

En el Cusco, si usted hace una excavación como arqueólogo en un lugar determinado, las piezas las tiene que guardar en su casa. Aquí, hay tres o cuatro lugares donde se guardan las excavaciones que se hacen. Todo lo que se ha encontrado en las excavaciones para el gasoducto, para esta cosa del gas, son miles de miles de kilómetros, de kilómetros que se ha

trabajado cientos de sitios arqueológicos, todos estos están guardados en un lugar que Cálida mantiene. El Estado no sabe qué va a hacer con esas piezas, dónde van esas colecciones. Imagino que ahora con lo del MUNA se solucionará. Pero desde luego, si ve usted cómo está (en relación al museo). Lo único que más o menos da es para para pagarle a la gente y eso que cuesta mucho conseguir financiamiento para el pago del personal. Es una cosa seria. Cuando yo entré no había un solo arqueólogo en este museo, entonces ahí entraron primero 10. Cuando yo salí había 50 arqueólogos trabajando. Ahora me imagino que hay más.

El Estado no da dinero para estas cosas, no le interesa. Realmente recién está empezando a descubrir que es importante para el turismo peruano la información arqueológica. Es deplorable, porque creo que lo más importante es el rescate de la creatividad nuestra, de la capacidad de imaginar el mundo que tenía esa gente y que tenemos nosotros ahora también, pero hemos ido dejando que se destruya.

Hay información publicada sobre Nepeña cuando se descubrió, eso en el año 33. Hay cosas publicadas por Larco. Tello publicó muy pocas fotografías, lo que tenía eran muy buenos dibujantes. Yo lo entiendo, era mucho más barato traer dibujantes que poder comprarse una máquina y comprar rollos. Yo no tengo un registro a color de mis investigaciones, porque nunca estuve en capacidad de poder financiar las películas a color que había en ese tiempo, eran carísimas. Entonces, en la época de Tello, era mucho más caro. Casi todos con quienes yo trabajé, en realidad, fueron mis maestros, fueron los que me enseñaron la arqueología, eran dibujantes, eran escultores de allí, del museo. Tello contrataba a una persona que le veía que era un buen carpintero y que tenía una buena capacidad de diseño, a ese lo contrataba. Iba con ellos a todas partes, a sus excavaciones. Todos ellos eran sus discípulos, por eso no son académicos, con excepción de Mejía Xesspe, Espejo Núñez y Rebeca Carrión. Todos los otros eran artistas y de gran calidad. Todos ellos trabajaron con Tello y son de quienes tenemos la mayor parte de información. Ahora que se están publicando las memorias de Tello, los archivos de Tello, es impresionante, pero lo de Paracas, el 80% son cosas dibujadas por ellos. Ellos tenían una distinción, eso es muy claro: lo que era producto de su imaginación y las copias. Por ejemplo, Ccosi tiene apuntes sobre Machu Picchu excelentes como registro, pero aparte de eso tiene su propia creación de como miró Machu Picchu, con sus techos.

El museo puede poner réplicas, no cosas imaginativas.

Ahora las colecciones están conservadas, antes no, antes estaban amontonadas. Yo tengo unas fotos que tomé de cuando entré al museo, es impresionante cómo están las cosas, unas encima de otras. Habían catálogo solo porque nosotros empezamos a organizar la colección, la cosa era realmente terrible.

Yo recuerdo una de las primeras veces que decidí intervenir la colección de Paracas. Me fui al lugar donde estaban los estantes donde guardaban los tejidos dentro de cajas. Eran cajas de más o menos este tamaño. En esas cajas estaban las telas, entonces usted veía a través del vidrio las figuras hermosas de los tejidos. Entonces yo decidí intervenir, no podía ser que estén encerradas. Yo había visto cómo se guardaron las telas en el Museo Metropolitano de Nueva York, entonces tenía una idea de más o menos cómo debían guardarse. Entonces abro una de las cajas y sale una cantidad impresionante de polvo, se habían convertido en polvo. Entonces me asusté, me asusté y recuerdo que al primero que llame cuando vi eso fui al Pancho Wiese, y le digo Pancho mira cómo están estas cosas, me tienes que ayudar. Y ahora recuerdo que el hijo de Pancho era amigo mío, tuvimos un tipo de relación porque su mujer había estudiado conservación museológica, museográfica, ella era inglesa. Entonces lo llamé a él, le dije que venga, fueron con Pancho y les mostré. A raíz de eso es que hablamos sobre la donación de este espacio para la conservación de los tejidos. Después vino mucha gente del museo Metropolitano de Nueva York para ayudarnos. Pero fue terrible, lo primero que hicieron antes de abrirlas, fue hacer una serie de pruebas con las cajas para ver si eran herméticas o no, muchas de las cajas se encontraban con más cantidad de bichos que tejidos, polillas vivían allá dentro. Era tremendo. Me imagino que se desecharon el 10% de los tejidos de las cajas que eran como las que a mí me había tocado abrir. Otras estaban más o menos conservadas, pero ahí descubrimos miles de cosas. Cosas como que Tello mandaba a lavar los tejidos con agua y jabón ¡las mandaba a lavar! ¡luego las mandaba planchar! Entonces las lavaba y así planchaditas las guardaba. Había gente del museo que había hecho eso que nos contaban, pues porque todavía estaban ahí los que habían estado trabajando con Tello, ellos pensaban que era lo mejor cerrarlo con vidrio y dejarlo lo más hermético posible para que no se metan los bichos. Eran cajas de madera y desde luego lo único que no era comestible para las polillas eran las tapas de vidrio. Perdimos evidentemente una buena cantidad de piezas, pero las demás se recuperaron y ya con gente del Metropolitano trabajando. Quien estuvo desde el comienzo fue esta chica Carmen Taiz, que era estudiante de San Marcos que quería especializarse en tejidos y habían dos o tres más que estuvieron allí no sé si siguen o no. Ahora ella es la encargada.

Mire, cuando yo estudié arqueología no había una sola plaza para arqueólogos en el Perú, ni una. Yo no fui a estudiar arqueología, fui a estudiar derecho y ciencias políticas y luego, pues, me interesaba la literatura, etcétera, entonces me matriculé. En eso un profesor mío muy querido, el doctor Porras Barrenechea me indujo a tratar de leer cosas que tenían que ver con arqueología. Luego, pues, por distintas circunstancias terminé ingresando a arqueología. En arqueología éramos pocos estudiantes que nos interesamos en eso: Rosa Fung, Isabel Flores, Ramiro Matos, yo, Duccio Bonavía y Carlos Guzmán Ladrón de Guevara. Todos terminaron derecho y yo dejé, porque me metí mucho a trabajar en el campo. Me dediqué sólo a la arqueología.

Yo tenía dos posibilidades de trabajo. Una, ser director del Museo Nacional de Antropología, no había otra plaza para arqueólogo, pero ese museo estaba a manos de Jorge Muelle y tenía que esperar que se jubile o se muera. La otra posibilidad era ser catedrático de arqueología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pero el catedrático era el doctor Muelle, entonces tendría que esperar a que se muera para tener trabajo, no tenía otra. No había más. No había cátedra de arqueología más que en San Marcos. En la Católica unos años después estuvo Josefina Ramos tratando de crear una escuela de arqueología. En Riva Agüero, fundamentalmente. Nada más eso era todo lo que había. Entonces no había plazas de arqueología. De los arqueólogos que le mencioné el nombre, nos dedicamos a la arqueología Bonavía, Fung, Flores, que está en Maranga, y nos aventuramos a hacer arqueología sin plazas. Las primeras plazas de arqueología fueron esas, las que nos dieron a nosotros, pero no era como arqueólogos. Sólo después... ¿sabe cuántos arqueólogos somos ahora? Pasamos los 2000. Eso ha ocurrido en estos últimos 50 o 60 años. Bueno, pues, el avance de la arqueología ha sido impresionante. Ahora hay cursos de arqueología en San Marcos, en la Católica, en Villarreal, en esas tres universidades en Lima. También en Cusco, en Arequipa, en Ayacucho, ahora en Ancash, en Trujillo. Vamos formando más arqueólogos. En este momento, el Estado tiene aproximadamente 300 a 400 arqueólogos; o sea, ya hay más 300 plazas para el Estado. Aparte de eso hay museos y fundaciones. Entonces, en este momento, yo diría que el 60% de los arqueólogos tiene trabajo. Ya es una profesión.

En ese tiempo, cuando yo entré al museo no habían arqueólogos, de modo que fue el lugar en donde abrimos plazas para los arqueólogos. Luego vinieron las cátedras de las universidades. El Gobierno Militar fue la época en la que se creó todo esto, porque antes no había. Cuando yo entro al museo, durante el Gobierno de Velasco, la que dirige el Instituto Nacional de Cultura era la doctora Martha Hildebrandt, que era mi profesora en San Marcos, entonces ahí

me contrataron y los otros contratados eran arquitectos. Los setenta fueron una época de gran actividad, hubo varios congresos, varios eventos. Antes no había nada.

El fundador de la arqueología peruana es un médico. Mis profesores eran, un especialista en arte, el doctor Jorge Muelle; el otro era un sacerdote, profesor en arqueología mundial de arqueología americana, nadie más. Lo que tuvimos fue gente del extranjero, los profesores de arqueología todos eran extranjeros.

No era una carrera. No había arqueología como carrera en ese tiempo. Había gente, especialmente con dinero y con los recursos, que se dedicaba a la arqueología, hacendados. Pero como carrera, así para sobrevivir, no. Yo recuerdo cuando le conté a mi padre que estaba estudiando principalmente arqueología, él me decía “ah, muy bonito, muy entretenido, pero...”. No imaginamos que podía llegar a ser una carrera.

Mis primeros libros de arqueología eran en inglés, en francés, algunos en alemán; o sea, no me quedaba otra alternativa que aprender lenguas extranjeras para aprender arqueología peruana. El primer libro de arqueología peruana que yo leí, así sistemático, fue extranjero. Quizá por eso, mi libro tuvo éxito. Yo escribí un libro cuando era muy joven que se llamaba *De los pueblos, las culturas y las artes del antiguo Perú* en 1969. El libro tuvo éxito, se tradujo al inglés, se tradujo al francés y al japonés. Fue exitoso, se agotó muy rápido en el Perú también.