

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSTGRADO



**CONSTRUCCIÓN DE LA TRADICIÓN EN EL NORTE DEL PERÚ:
“LO MOCHE” COMO PERFORMANCE Y GOBERNAMENTALIDAD**

**Tesis para optar el grado de Magíster en
Antropología con mención en Estudios Andinos**

AUTOR:

Walther Augusto Maradiegue Montaña

ASESORA:

Dra. Gisela Cánepa Koch

JURADO:

Maria Eugenia Ulfe

Giuliana Borea L.

LIMA-PERU

2017



RESUMEN

La presente tesis explora cómo desde finales de la década de 1980 se vinieron produciendo en la Región Lambayeque procesos culturales y económicos con directo impacto en el sistema de diferencias racial, étnico y regional que operaba hasta ese momento. Estos procesos están íntimamente ligados al así llamado ‘boom arqueológico’ y a la modernización de la industria turística regida con principios neoliberales. Para explorar estos procesos, este trabajo examina etnográficamente tres espacios ideológicos: la ruta turística, el museo, y la performance escénica. Las conclusiones proponen nuevas formas de entender nociones clásicas de las ciencias sociales como la invención de la tradición y la organización de grupos étnicos, bajo un nuevo régimen económico y cultural como el Neoliberalismo.

Palabras clave

Neoliberalismo, invención de la tradición, etnicidad, museos, turismo, performance, Lambayeque, Moche, arqueología.

ABSTRACT

This thesis explores how since the late 1980s cultural and economic processes took place at the Lambayeque Region, with direct impact on the racial, ethnic and regional system of differences operating so far. These processes are closely linked to the so-called ‘archaeological boom’ and to the modernization of the tourism industry under neoliberal principles. To exploring these processes, this work ethnographically examines three ideological spaces: the touristic route, the museum, and the scenic performance. The conclusions suggest new ways to understanding classic notions of social sciences such as the invention of tradition and the organization of ethnic groups, under such a new economic and cultural regime as the Neoliberalism.

Keywords

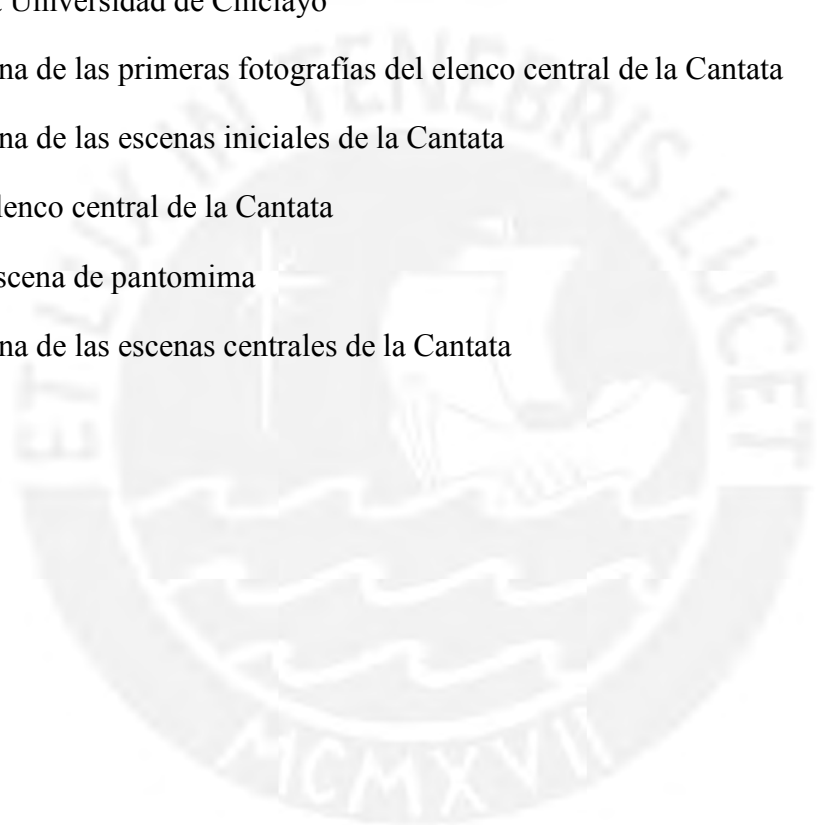
Neoliberalism, invention of tradition, ethnicity, museums, tourism, performance, Lambayeque, Moche, archaeology

TABLA DE CONTENIDOS

CAPÍTULO 1: INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 2: DISCUSIÓN TEÓRICA	13
A- IDENTIDAD	13
Sobre el concepto de cultura	13
Discurso y poder	14
Un nuevo idioma para la identidad	19
B- LA CONSTRUCCIÓN POSTMODERNA DEL CONOCIMIENTO	26
Foucault y lo que cuenta como conocimiento en la búsqueda de la verdad	26
El triángulo de la subjetivización: conocimiento/verdad, poder y sujeto	27
<i>Conocimiento/Verdad</i>	27
<i>Poder</i>	29
<i>El uso de disciplinas para asegurar una sociedad disciplinada</i>	30
Modo de Objetivización	31
Modo de Clasificación científica	31
Modo de Subjetivización	32
Foucault y Lyotard: el discurso moderno oficial	33
Jean Francois Lyotard: Juegos de lenguaje	34
Condiciones de los juegos de lenguaje	34
Juegos denotativos del lenguaje	35
Juegos prescriptivos del lenguajes	36
Juegos técnicos del lenguaje	37
C- PERFORMANCE CONOCIMIENTO Y AUTORIDAD	38
D- INVENCION DE LA TRADICIÓN	43
CAPÍTULO 3: LO MOCHE EN VITRINA: HISTORIA DE UNA RUTA	51

DESCRIBIENDO EL CONCEPTO RUTA MOCHE	56
RUTAS TURÍSTICAS	65
CAPÍTULO 4: LOS MOCHE EN EL MUSEO: REEVALUANDO ETNICIDADES	71
CAPÍTULO 5: EL SEÑOR DE SIPÁN REGRESA: DESCUBRIMIENTO Y CANTATA	107
LA CANTATA	120
LA CANTATA VERSO A VERSO	129
CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES	134
HACIA UNA ECONOMÍA DE LA PERFORMANCE NEOLIBERAL	137
ANEXOS	
1. MITO DEL ORIGEN DEL MOCHICA Y EL ALGARROBO	141
2. GUÍA DE RÓTULOS DEL MUSEO TUMBAS REALES DE SIPÁN	145
3. CANTATA DEL SEÑOR DE SIPÁN	172
4. ORDENANZAS DEL GOBIERNO REGIONAL DE LAMBAYEQUE	179
BIBLIOGRAFÍA	185
LISTA DE IMÁGENES	
Imagen 1: Vista de la Aldea Moche – Museo Tumbas Reales de Sipán	87
Imagen 2: Vista de la Aldea Moche y Danza folclórica – Museo Tumbas Reales de Sipán	88
Imagen 3: Logo Fexticum 2013	93
Imagen 4: Elección Iñikuk Muchik en Monsefú	96
Imagen 5: Taller de Cerámica en Aldea Moche - Museo Tumbas Reales de Sipán	99
Imagen 6: Vendedor de artesanías con atuendo ‘Moche’	100

Imagen 7: Taller de Tejido en Algodón Nativo en Aldea Moche - Museo Tumbas Reales de Sipán	102
Imagen 8: María Bances en su puesto de venta artesanal - Museo Tumbas Reales de Sipán	103
Imagen 9: María Bances, vestida con atuendo Moche, en su puesto de venta artesanal - Museo Tumbas Reales de Sipán	104
Imagen 10: Escudo de la ciudad de Chiclayo	110
Imagen 11: Logos de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo, y de la Universidad de Chiclayo	110
Imagen 12: Una de las primeras fotografías del elenco central de la Cantata	128
Imagen 13: Una de las escenas iniciales de la Cantata	129
Imagen 14: Elenco central de la Cantata	130
Imagen 15: Escena de pantomima	132
Imagen 16: Una de las escenas centrales de la Cantata	133



CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace a partir de diversas interrogantes nacidas bastante tiempo atrás, inquietudes que se basan en experiencias de vida cuyas perspectivas fueron evolucionando a lo largo de los últimos años. Situaciones tan trascendentales como haber trabajado en una Dirección Regional de Cultura, y estar en contacto con diferentes eventos y agentes culturales, plantearon diferentes interrogantes que llamaron mi atención. Esto me llevó a recurrir a la Antropología como una fuente de explicaciones de las muchas –y a veces contradictorias– situaciones que había encontrado a lo largo de los últimos años.

Sin embargo, considero que el presente trabajo no tiene como intención final ofrecer respuestas categóricas. En realidad lo que buscamos desde un inicio fue una producción dialéctica de interrogantes. De esta forma pasamos del intento de comprensión –y sus preguntas sobre ¿Qué es? ¿Cómo es?– a una concepción procesual, donde lo que entra a tallar es el ¿Cómo viene siendo? Y dentro de qué otros procesos mayores están enmarcado aquellos a los que presto atención. Es así que lo que aquí quiero finalizar proponiendo son agendas, que impulsarán nuestras agendas personales y buscarán compartir miradas y perspectivas con otras disciplinas.

En pocas líneas se puede afirmar que el presente trabajo trata de Lambayeque – costa norte del Perú– y procesos contemporáneos que tienen una historicidad que debe ser dilucidada, y que también tiene claras influencias de procesos mayores que tienen mayor acogida en esta región. Sin embargo, reducir este trabajo a una región geográfica sería de una sencillez no deseada; deseo entonces retomar los conceptos de territorios ubicados

dentro de una región político-cultural y que conversan entre sí a través de dinámicas. Estos territorios son ocupados por agentes que los ocupan, alternan y circulan, para de esta forma definir los procesos que describía anteriormente.

Mencionaba líneas arriba que sólo después de cierto distanciamiento del lugar de análisis –que también es mi lugar de nacimiento y donde he pasado la mayor parte de mi vida- es que algunas preguntas tomaron mayor consistencia y desafío metodológico. Para citar como ejemplo, al postular al Programa de maestría en Antropología de otra universidad limeña, mi proyecto de investigación buscaba dilucidar las formas de “poder” que podrían haber sido heredadas de antiguos gobernantes prehispánicos hacia clases o grupos sociales que detentaban algún tipo de poder –político, mediático- en nuestros tiempos. Un resumen bastante simple de esta propuesta se desprendía de la pregunta principal de aquél entonces: ¿eran el grupo musical Los Hermanos Yaipén, los Señores de Sipán de ahora?, la búsqueda de semejanzas en las simbologías del poder podrían haberme ayudado a “comprender” mejor el presente.

Más allá de juzgar ahora –casi tres años después- la idoneidad o ajuste de esta pregunta a los estándares académicos, podemos decir que muchos de los planteamientos de aquel entonces se basaban en ideas de continuidad cultural, determinismo geográfico y biológico, y negación de los circuitos ideológicos, políticos y económicos bajo los cuales ambas imágenes –el Señor de Sipán y Los Hermanos Yaipén- habían sido construidos en los últimos 20 o 10 años, respectivamente. Fue así que empecé a mirar no tantos los sujetos –y objetos- construidos, sino los procesos y regímenes bajo los cuales habían sido diseñados y validados. Algunas coincidencias metodológicas e históricas con otros tipos de proyectos de investigación compartidos en este tiempo, me llevaron a considerar conceptos

como Neoliberalismo, Postmodernidad, subjetividad, Turismo, entre otros; aunque no necesariamente para aplicarlos mediante moldes ya diseñados. Y es aquí donde entra la importancia de la etnografía no sólo como método, sino también como narrativa.

De esta forma, opto por encuadrar el presente trabajo hacia evaluar y dilucidar las formas en que micro-procesos como desarrollo urbano, industrialización, turismo y el impacto de las ciencias sociales, además de otros macro-procesos como la postmodernidad, neoliberalismo y nuevas concepciones de clasificación social y construcción de lo étnico/regional/nacional se instalan, además de ser negociadas, contestadas y re-legitimadas constantemente. Es por esto que una de las primeras aclaraciones que quisiera hacer es evitar la concepción de que el Neoliberalismo es un régimen que se ha instalado unívocamente a nivel global, o que el sujeto está sumergido en una serie de condicionantes de poder, verdad y acción ante las cuales es imposible negociar. Al contrario, al ser este un producto de un trabajo de campo etnográfico, busco ver las formas en que estos sujetos conviven, se adaptan y responden estos regímenes. Asimismo, cuando hablo de Neoliberalismo, refiero no sólo a la concepción económica de la palabra, sino como un régimen cultural, y que por lo tanto tiene directas implicancias en la construcción de subjetividades, conocimientos que luego tendrán un impacto potencialmente político.

Los casos en que me enfoco serán tres:

La Ruta Moche, como concepto turístico creado hace algunos años, y que busca, a través de la visita a diversos centros arqueológicos, museos, talleres artesanales y poblados, potenciar la experiencia del visitante. Es decir, ir más allá de la visita a algún edificio o población aleatoria, y producir un hilo conductor que conecte todas estas

experiencias. Éste sería el Lambayeque preincaico –no necesariamente asociado a la Cultura Moche-, construido como pasado pero también como presente –componente crucial dentro de la experiencia. Esta sección abarcará el capítulo 2 del presente trabajo.

El segundo caso está enmarcado dentro de la misma ruta Moche, sin embargo merece un apartado especial por su particular relevancia dentro de la misma ruta, como por la historicidad que ocupa dentro del imaginario de la costa norte contemporánea. **El Museo Tumbas Reales de Sipán** ofrece a los visitantes conocer de primera mano la historia del descubrimiento de este personaje histórico a través de una narrativa museográfica bastante particular. Asimismo, a través de tecnologías discursivas como la reproducción y la recreación permite poder “conocer” cómo eran los moches de antes, asociándolos a pobladores lambayecanos contemporáneos. Esta producción de moches del siglo XXI es funcional a industrias turísticas que circulan dentro del mismo Museo. Éste será el capítulo tercero de este trabajo.

Dentro de esta economía de la producción del conocimiento –y sus usos- encontramos también otro tipo de expresión: el teatro, que se distancia de patrones modernos del arte escénico y es más cercano a análisis actuales de la performance y la efectividad de elementos que debe tener para ser considerada también una reproducción con un balance aparente entre la poética y la política de su discurso. Aquí agrego a la **Cantata del Señor de Sipán**, montaje musical y escénico creado a inicios de la década de 1990 y cuya vigencia y validez dura hasta ahora. Esta sección se ubicará en el Capítulo 4.

En 1938, uno de los principales costumbristas de Lambayeque, Augusto León Barandiarán, publicará uno de los principales libros de su carrera llamado “Mitos, Leyendas y Tradiciones Lambayecanas”. Como su nombre lo indica, esta recopilación de tradición oral fue fruto de un trabajo de recolección de leyendas campesinas y urbanas acerca de diferentes temas religiosos y culturales. Lo que hace más interesante aún la lectura de este libro es la evidente participación del autor mediante la “traducción” del texto a esquemas propios de la redacción científica de aquellos tiempos. Uno de estos textos da pie para uno de los primeros análisis con los que deseo iniciar este trabajo.

En la sección titulada “Mito del Origen del Mochica y del Algarrobo”, se describe mediante una creativa alegoría el origen del indio Mochica comparándolo con el establecimiento del Algarrobo como árbol predominante en el panorama de la costa norte peruana:

“En su aspecto morfológico tiene la corteza broncea como el color del indio; el corazón rojizo del árbol representa la sangre del mochica y sus espinas y aguijones son los cabellos hirsutos del yunga. Por su interpretación intrínseca es rebelde, altivo e incorruptible. El algarrobo primero se rompe antes que doblarse y el indio muere con su secreto; el fruto del árbol es de color dorado como el de aquel Sol que los indios adoraban; su madera se petrifica en el agua, tal su constancia y así proceden los mochicas en sus costumbres ancestrales que aún subsisten; si en el árbol rebota el hacha, el mochica rechaza el castellano; vive aislado y solo como existió aquella civilización; y, como el indio, a pesar de vientos y tempestades, inundaciones y sequías, que representaban la conquista y el atropello, el pillaje y la ruina, ambos, el algarrobo y el mochica subsisten iguales, venciendo al Eterno.

Duro es el corazón del árbol como es impenetrable el pensamiento del indio; el árbol no permite que a sus expensas viva planta alguna, como la civilización nombrada que no permitió extrañas influencias, y así como ella no se cansa de esperar nunca la resurrección de su antiguo poderío, tampoco el árbol se fatiga de retar al Sol y de lidiar con la arena. Y así, juntos ambos, desafiando al tiempo y a la muerte, son uno solo en esencia y un bosque es una raza, porque:

Ese árbol desafiante nunca llora;

Y aquel indio solemne nunca reza;

Si aquel nada pretende en su grandeza,

Éste nada pide jamás ni nada implora.” (León, 1944)

Como se supondrá, no es sencillo poder dilucidar qué partes de este texto son de las historias recopiladas y qué partes son contribuciones del autor (Ver Anexo 1 para el texto completo). Sin embargo, haciendo una comparación entre otros trabajos semejantes del Indigenismo cuzqueño y limeño –vigente en estos años-, se puede apreciar algunas conclusiones sobre las formas en que el “indio Mochica” era considerado por el costumbrismo lambayecano de entonces.

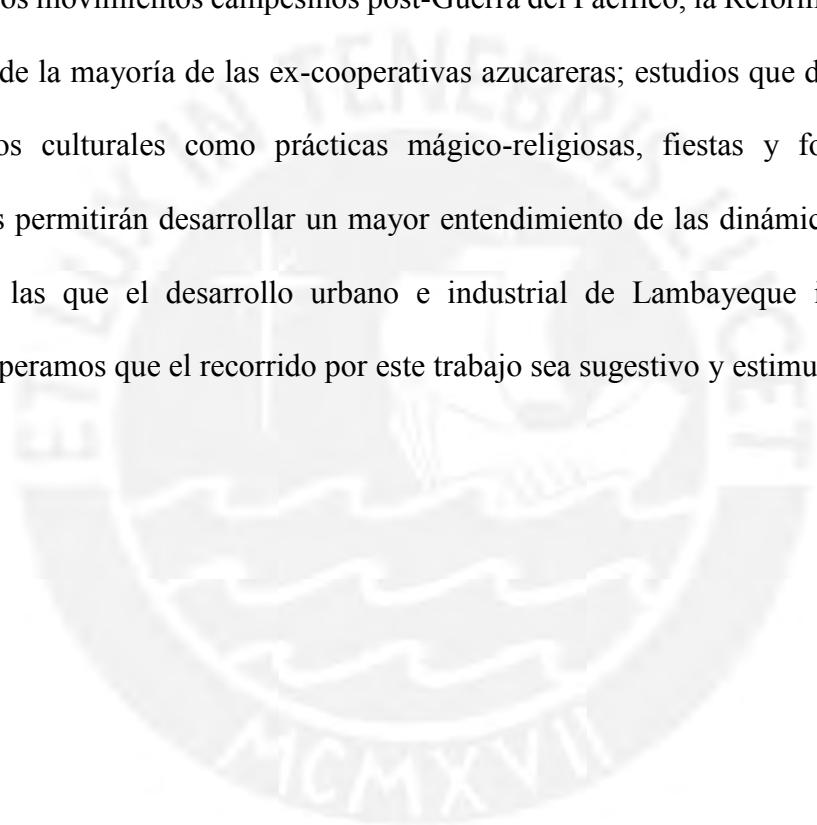
Dos tipos de descripciones merecen mención: las biológicas y otras que calificarían como culturales, que sin embargo están íntimamente ligadas. Dentro de las descripciones biológicas, el indio mochica es un personaje de “color bronceo”, “cabellos hirsutos” y sangre rojiza. Las que se podrían llamar culturales nos cuentan que es “rebelde, altivo e incorruptible”, que “muere con su secreto”, de costumbres ancestrales “que aún subsisten”,

que “rechaza el castellano”, vive aislado y solo, de pensamiento impenetrable, que espera anhelante el regreso de su antiguo poderío, que nunca llora, nunca reza, no pide ni implora nada.

Una de las preguntas que estimularon el inicio de este trabajo de investigación fueron las marcadas diferencias entre las concepciones del indio mochica de hace 60 años y el “moche” de ahora -nótese que se suprime la palabra “indio- que es publicitado en medios de comunicación principalmente ligados al rubro turismo; así como motivo de orgullo para los gobiernos locales y regionales de Lambayeque, que han estimulado la emisión de Gobernanzas regionales que buscan promover la enseñanza del idioma Muchik en las escuelas, así como concursos de belleza que eligen a la Iñikuk Muchik de un centro educativo, poblado o de la Región.

Esta pregunta me llevó por caminos diversos que sin embargo coincidían en la década de los 80 como un quiebre en la concepción de lo que significa ser Lambayecano, sus relaciones con las poblaciones rurales, y la función de la historia precolombina -y las ciencias que las estudian- en la construcción de identidades regionales. Dentro de esta década, el Descubrimiento de la Tumba del Señor de Sipán es punto histórico-simbólico para mi análisis, y sus repercusiones a corto y mediano plazo en las dinámicas culturales de la región Lambayeque. Los casos trabajados fueron elegidos por su amplia participación en los debates sociales acerca de la Identidad en la región, su acogida por la población como expresiones legítimas de lo cultural, su vigencia -que en algunos casos dura más de 20 años-, y la cercanía a las trayectorias de las personas, eventos e instituciones que participan en estos casos.

En el último capítulo busco diseñar una clasificación a modo de niveles -de lenguaje, de discursos, de las formas en que concebimos se construyó y se sigue construyendo “lo Moche” como categoría cultural y política. También plantearo agendas futuras que este trabajo ha provocado, que en mucho casos implican reflexiones históricas acerca de cómo han ido cambiando las relaciones urbano-rurales en la Costa Norte, principalmente durante la República, en periodos que incluyen la formación de las grandes haciendas azucareras o algodoneras, los movimientos campesinos post-Guerra del Pacífico, la Reforma Agraria y la privatización de la mayoría de las ex-cooperativas azucareras; estudios que deben también ver fenómenos culturales como prácticas mágico-religiosas, fiestas y folclore. Estos acercamientos permitirán desarrollar un mayor entendimiento de las dinámicas políticas y culturales en las que el desarrollo urbano e industrial de Lambayeque impactó y se desarrolló. Esperamos que el recorrido por este trabajo sea sugestivo y estimulante.



CAPÍTULO 2

DISCUSIÓN TEÓRICA

A- IDENTIDAD

Hablar del término “identidad” (o identidades) desde las ciencias antropológicas definitivamente es un ejercicio que requiere pasos cuidadosos y meditados. Sin embargo, la abundancia del uso de este término en los ambientes cotidianos y políticos, nos dice que probablemente existan diferencias pragmáticas entre la esfera intelectual y pública: relativismo y esencialismo, políticas de la identidad e identidades performadas, son discusiones que –quizás a pesar de nuestras intenciones–, deberían permanecer en nuestra agenda.

Sobre el concepto de cultura

Al analizar trabajos de antropólogos contemporáneos que analizan el significado contemporáneo de la palabra cultura, su crisis de significado y de uso, Bengoa (2011) propone que hablar de “cultura” había sufrido una acción de demolición en los últimos quince o veinte años, si no más. Por “cultura”, se refería a “un concepto de cultura como conjunto de valores, tradiciones, costumbres, modos de hacer, conocimientos, denominados la ‘cultura inmaterial’; y a un otro conjunto de obras, instrumentos, utensilios, tecnologías, etcétera, denominado, como contraposición, la ‘cultura material’” (2011: 18). Afirmaba también que la antropología del siglo veinte desarrolló conceptos de cultura material e inmaterial, asignándoles una función central en la organización de las sociedades: “Nadie vive, ni puede vivir, sin cultura, se señaló; vivimos inmersos en nuestra cultura, se dijo. Cada una de esas formaciones culturales es una manera —normalmente

adecuada, agregó el relativismo cultural— de adaptación, ya sea al medio natural, al clima, a la geografía, a las necesidades, en fin, a las determinaciones externas a las cuales estaría sometida la cultura.

Discurso y poder

De esta manera podríamos afirmar que las así llamadas identidades son fundamentalmente discursos y construcciones. Son representaciones. En todo proceso de construcción discursiva existe una cierta hipótesis, defendida como si se tratase de una verdad. Esa hipótesis va a transformarse en afirmación y esa afirmación, en discurso propositivo. Será un discurso sobre la realidad y, de una u otra manera, será una esencialización de la realidad, en la medida en que, a partir de una hipótesis, establece cuáles son los elementos “esenciales” de esa realidad que está depositada en los archivos de la memoria. . Y en ese sentido, el proceso de producción de las identidades es siempre un proceso de reducción. En el caso de las sociedades nacionales, como en el de las sociedades parciales que hay en una sociedad, el discurso es siempre una suerte de clasificación, una suerte de escoger entre elementos de la memoria, entre fragmentos, en torno a una hipótesis.

La pregunta que sería necesario plantearse a continuación es cómo una hipótesis de esta naturaleza, que deviene en un proceso de reconstrucción, puede transformarse en un discurso identitario que se impone por otros posibles.

La respuesta no proviene necesariamente del propio discurso, sino de la situación de poder en que ese discurso se encuentra. Esa situación de poder va a otorgarle al discurso legitimidad, coherencia, capacidad de acción, capacidad interpretativa del pasado; en fin,

va a darle al discurso de identidad un grado de legitimidad que en sí mismo no tiene por qué tener.

El elemento central de la narrativa social, del discurso identitario, es y ha sido siempre la clasificación. El que clasifica, el taxonomista, tiene el poder de “ir y nombrar a todas las especies”.

La clasificación es también un aspecto de la situación de poder. La posibilidad de clasificar del taxonomista cultural se debe a que tiene una cierta dosis de poder, en la cual su puesto o su situación o su lugar va a ser establecido de tal suerte que de él va a depender la situación relativa de los otros. Clasificar es ordenar de acuerdo a jerarquías, establecer oposiciones. Frente al caos de los sentidos, frente al caos de la memoria identitaria profunda, frente a las decenas, centenas o miles de posibilidades que ofrece el “armario de la memoria”, el ordenar, clasificar, es parte esencial del relatar. Quien lo hace establece el principio de ordenamiento y, por tanto, el principio del poder.

Sin embargo, estos poder de clasificación deben ser continuamente reafirmados y negociados; y por el lado de los “nombrados”, este poder debe ser contestado o instrumentalizado según las agendas propias. Méndez (2002) nos relata –en un artículo que justamente se llama “El poder del nombre- las trayectorias políticas de la denominación “iquichanos” desde finales de la colonia hasta el lamentable suceso de Uchuraccay de 1983. De esta manera una clasificación “arbitraria” por parte de la hegemonía limeña, es constantemente reutilizada por los propios “iquichanos” en sucesos tan delicados para la historia nacional como las guerra de Independencia, la guerra del Pacífico, y la guerra interna de la década de 1980.

Retomando una pregunta ya insinuada: ¿cómo se puede transformar un discurso de la naturaleza que estamos señalando en un proceso de identidad grupal? O, de otro modo, ¿cómo ciertos elementos de la memoria, ciertos argumentos, se transforman finalmente en la identidad de un grupo? Esto es, en sentido común, en discurso generalizado y, sobre todo, en un espejo en el cual las personas de ese grupo se pueden observar.

Lévi-Strauss, en *La identidad* (1977), plantea tres elementos a su juicio fundamentales en el discurso para que se produzca ese proceso de transformación: constancia, unidad, ambos internos al discurso, y un elemento externo a él, como es el reconocimiento.

El primero, la “constancia”, es un elemento de carácter temporal. Es decir, se trataría de que el discurso sea de carácter constante. Podría pensarse que el antropólogo francés se refiere a la reiteración del discurso. Esto nos parece apropiado particularmente al discurso nacional: es un discurso de larga duración, podríamos agregar, siguiendo la tradición francesa. Es un discurso que se sostiene en el tiempo y de tal manera reiterado que se transforma en conocimiento general adquirido. Cuando el Estado asume un discurso y lo reitera de manera permanente a lo largo de períodos como el que aquí estamos analizando —uno a dos siglos—, obviamente ese discurso va penetrando en las capas tectónicas de la sociedad y se hace parte de la identidad nacional.

El segundo elemento de Lévi-Strauss es la inexistencia de elementos discursivos contradictorios, disruptivos. Es lo que llama la “unidad del discurso”. Es evidente que la protomemoria o los niveles tectónicos de la identidad tienen elementos contradictorios entre sí. El discurso de la Patria, sobre el cual básicamente está hablando Lévi-Strauss,

requiere de un relato unitarista, homogeneizador, integrador de los diversos fragmentos presentes en las memorias, capaz de unificarlos y, finalmente, capaz de ofrecer una explicación relativamente racional a la diversidad. Esa racionalidad, sin embargo, no es demasiado evidente, y normalmente en los discursos nacionalistas quedan zonas oscuras.

Constancia en la explicitación del discurso, y un mínimo de unidad y coherencia de ese discurso, aparecen como las dos condiciones internas del discurso de identidad. Sin embargo, ellas serían insuficientes para comprender el proceso de transformación que aquí estamos trabajando; esto es, cómo un conjunto de relatos se transforma en identidad. El tercer elemento, que también señala Lévi-Strauss y que, como decíamos, va a ser externo al grupo, es lo que denomina el “reconocimiento”.

El reconocimiento va a ser la mirada que los otros tendrán sobre el grupo social. Que el grupo social se autodefina como trabajador y ordenado, no será suficiente para que esa percepción se transforme en un discurso identitario profundo, hegemónico, si el otro — es decir, los otros, las otras sociedades— no lo reconocen como ordenado, trabajador, frugal. En las identidades existe una relación estrecha entre reconocimiento y autocomprensión; entre la mirada que el otro tiene de mí, y la mirada que yo tengo de mí mismo.

Hay un aspecto que nos parece necesario agregar a los tres establecidos por Lévi-Strauss en su trabajo sobre las identidades. Nos referimos a la capacidad práctica, la capacidad de acción que va a tener el discurso identitario, y que pareciera ser central respecto de su vigencia o no vigencia en un mundo moderno. Porque, tal como se ha señalado a lo largo de este trabajo, las identidades modernas surgen casi exclusivamente

como consecuencia de las amenazas, de las crisis, es decir, de una invasión cultural, de una situación de temor frente al no saber cómo enfrentarse y enfrentar la modernidad arrasante (Bengoa 2005).

La identidad, entendida como discurso, como metadiscurso, como texto de representación, tiene por objeto, en primer lugar, otorgar legitimidad a un sistema de hegemonía que se pretende lograr o que se ha logrado. Esto es válido tanto en el ámbito de la política como en el económico.

Un segundo nivel de este aspecto es la capacidad de integración. La mayor dificultad que tienen los grupos sociales, las comunidades, en sus diversos niveles, se da en torno a la integración. Por razones absolutamente obvias, los seres humanos son diferentes, estratificados, segmentados, y hay relaciones entre ellos de dominación y subordinación. La comunidad ideal y utópica es justamente eso: un deseo que siempre ha tenido el ser humano, y que nunca ha llegado a construir. Por lo tanto, la desintegración social como tendencia permanente de todas las sociedades se resuelve principalmente a nivel simbólico en la capacidad de integración que tengan los discursos identitarios.

Una tercera característica en las necesidades de acción, en este requerimiento de capacidad de acción que tiene el discurso identitario textual o, dicho de otra manera, el discurso metaidentitario. Me refiero esta vez a su capacidad de explicar. Esto es producto principalmente de la existencia de un sistema cada vez más intercomunicado, donde son necesarias explicaciones directas, muchas veces estereotipadas, pero de carácter principalmente práctico.

En cuarto lugar, el discurso identitario posee un elemento evidentemente práctico: la capacidad de reproducir el proceso de dominación, el proceso de hegemonía, de apropiación del poder. Nuevamente estamos hablando tanto al nivel más genérico de lo político, como también al nivel más específico de lo económico, de lo étnico, de lo juvenil, etc. La capacidad de reproducción implica que el discurso tenga la suficiente anchura y largura para mostrar su carácter permanente. Es por ello que cuando el discurso apela al “nosotros”, es necesario aguzar la mirada crítica y preguntarse quién es ese “nosotros”.

La transformación del discurso en identidad obedece, entonces, a cuatro elementos: dos de carácter interno —la constancia y la unidad del discurso—; uno de carácter externo —el proceso de reconocimiento— y un cuarto elemento, que es una síntesis de lo interno y de lo externo, y que es la capacidad de acción. Este último factor es interno, hacia adentro, en la medida en que permite la integración, otorga legitimidad a los procesos de dominación y permite su reproducción; y es externo, hacia fuera, en la medida en que permite explicar.

Un nuevo idioma para la identidad

El problema de la denominación y uso de la Identidad ofrece diversas y significativas aristas desde donde se le puede asumir. Una de las más importantes es el uso de esta palabra como categoría de análisis, pues el uso y abuso de esta palabra llevó al discurso científico a una diversificación semántica que no permite avances. Del mismo modo puede llevar a un cortocircuito de comunicación entre aquellos grupos que pretenden la construcción y celebración de identidades con usos políticos, y los académicos que insisten en el diseño de una categoría flexible, que se deconstruye constantemente.

Conscientes de este entrampamiento hermenéutico, Brubaker y Copper (2000) distinguen en primer lugar entre la identidad como categoría de práctica y categoría de análisis. Por categoría de práctica, siguiendo a Bourdieu, aluden a lo que se puede llamar categorías “nativas” o “populares”. Como categorías de la experiencia cotidiana, desarrolladas y utilizadas por actores sociales “ordinarios”, son diferentes de las categorías de análisis producidas por los analistas sociales y distantes de la experiencia. De esta forma, conceptos como “raza”, “etnicidad”, “clase” o “nación”, son marcados por una conexión recíproca e influencia mutua entre los usos prácticos y analíticos.

Identidad es entonces una categoría de práctica y categoría de análisis. Como categoría de práctica, es utilizada por actores “ordinarios” en escenarios cotidianos para hacer manifestación de ellos mismos, de sus actividades, de lo que comparten y de aquello con lo que se diferencian de otros. También es utilizada por activistas políticos para persuadir a su público de sus intereses y problemáticas; para persuadir a su público de aquello en lo que son “idénticos” con el otro y al mismo tiempo diferentes de otros, y para organizar y justificar una acción colectiva en ciertas líneas.

En segundo lugar, describen lo que llaman usos de la “Identidad” (permanecemos en el terreno semántico). La mayoría de éstos corresponden a discursos “esencialistas” de la Identidad, que buscan mostrarla como algo más o menos fuerte, estable, y especialmente cohesionador.

- Para conceptualizar modos *no-instrumentales* de la acción social y política. Es decir el uso de “Identidad”, como un opuesto al “interés”, como verdadera

motivación para la acción social y política: entendimiento-de-sí versus interés-para-sí.

- Entendida como un fenómeno colectivo, “identidad” denota una igualdad fundamental y consecuente entre los miembros de un grupo o categoría. Esto puede ser entendido objetivamente (como una igualdad en sí) o subjetivamente (como una igualdad experimentada, sentida o percibida).
- Entendida como un aspecto central de la individualidad (individual o colectiva), como una condición fundamental del ser. Aquí naturalmente estamos aludiendo a ciertos usos de la literatura psicológica.
- Entendida como el producto de la acción social o política, “Identidad” es evocada para resaltar el desarrollo procesual, interactivo del entendimiento de sí colectivo, solidaridad o “grupalidad” que puede hacer la acción colectiva posible.
- “Identidad” evocada para resaltar la naturaleza inestable, múltiple, fluctuante y fragmentada del “yo” contemporáneo. Es decir, entendida como el producto evanescente de discursos múltiples.

Las multiplicidades de discursos y sus lugares comunes muestran la valía semántica que tiene este término especialmente dentro de la acción social y política. Por lo que el uso –y quizás el abuso- del término tiende más bien a aumentar, al menos dentro de estos círculos, para apelar a percepciones de unidad hacia la búsqueda de algún objetivo.

Frente a estas posturas esencialistas de la Identidad, estos autores ofrecen otras posturas flexibles del mismo término, que han sido más empleadas por el debate académico de las últimas décadas. Sin embargo ambas posturas acarrearán problemas que se podrían resumir en tres ítems:

- El “constructivismo cliché”, las concepciones de la identidad en que se habla de una construcción estable o fluida, temporal o permanente, adquirida o esencial, podrían convertirse en lugares comunes a donde los discursos puedan acudir sin meditar medianamente en las implicancias de tal o cual uso o elección. Corren el riesgo de convertirse en meros gestos que signifiquen una morada en vez de palabras que impliquen un significado.
- No queda claro porqué las llamadas denominaciones “flexibles” de la identidad son consideradas concepciones de Identidad. El sentido común cotidiano sugiere al menos cierto grado de comunidad a través del tiempo, alguna persistencia, algo que permanezca idéntico, mientras que otras cosas sigan cambiando.
- Más importante aún, las concepciones “flexibles” de la identidad pueden ser muy débiles para construir un trabajo teórico que pueda resultar útil. Al dejar finalmente un término tan elástico que pueda terminar siendo incapaz de resistir un trabajo analítico serio.

Frente a estas carencias se proponen tres categorías, que puedan ser entendidas como un “nuevo idioma” para referirse a un mismo término, o si se quiere una nueva gramática que, superando barreras semánticas, permita en primer lugar un mejor desarrollo de modelos analíticos, y un mejor acercamiento a las categorías cotidianas del uso de “identidad”:

- Identificación y categorización: El primer término invita a especificar los agentes que realizan la identificación. Y no necesariamente presupone que tal identificación (incluso de agentes con poder, como el Estado) resulte necesariamente en una creación de diferencia, de un grupo entrelazado por estas acciones políticas. La

identificación –de uno mismo o de otros- es intrínseca a la vida social, “identidad” en su sentido estricto no lo es.

- Esta identificación para la distinción de uno mismo –para caracterizarse, para posicionarse frente a otros cercanos, para situarse dentro de una narrativa, o dentro de una categoría- dentro de una diversa cantidad de contextos. La abundancia de contextos contemporáneos en que uno se puede encontrar con “otros” poco o nada conocidos, brinda contextos también para diferenciarse de estos otros, mediante la identificación dentro de categorías. Estos contextos pueden ser formales, informales –y hasta virtuales-. El cómo una persona se identifica asimismo –y cómo uno es identificado por otros- puede variar sustancialmente entre contextos: auto y alter identificación son fundamentalmente situacionales y contextuales.
- Por categorización entendemos un ejercicio de desplazamiento, donde uno es identificado en las mismas narrativas, categorías o como otro cercano. Este ejercicio es practicado por un agente con mayor o menor poder, aplicado desde un poder clasificatorio mayor como el que tiene el Estado para ubicarnos como ciudadanos de un país, una región, con un género o un “estado civil”, o más generalmente en categorías más contemporáneas de disciplinamiento social, corporal. Estas acciones de clasificación naturalmente pueden ser contestadas, y he aquí la constante emergencia de agentes que busquen cierto poder de formación de categorías de identificación social. Identificación y clasificación requieren tener en claro a los agentes que las realizan.
- Entendimiento-de-sí (self-understanding) y locación social: Se podría entender a la identificación y clasificación como términos activos, procesuales. Pero se necesitan

otros términos que abarquen los rangos ocupados por “identidad”. En este sentido self-understanding sugiere términos en los cuales la acción individual y colectiva puede ser gobernada por entendimientos particulares de sí-mismo y de locación social en vez de intereses aparentemente universales, determinados estructuralmente. Entendimiento-de-sí designa lo que puede ser llamado “subjetividad situada”: el sentido que uno tiene de lo que uno es, de donde está ubicado socialmente, y –a partir de entonces- cómo es que se puede actuar. Pertencería entonces, a lo que Bourdieu llamaría el sentido práctico –a la vez cognitivo y emocional- que las personas tienen de sí mismos y de su mundo social.

- Como términos cercanos estarían “Representación-de-sí” e “Identificación-de-sí”. Sin embargo, a pesar que la distinción entre estos tres términos no ha sido trabajada de manera más clara, se puede afirmar que el entendimiento-de-sí puede ser tácito, aun cuando estén formados a partir de –como ordinariamente sucede- discursos hegemónicos, estos pueden existir sin la expresión clara de estos discursos. Representación-de-sí e Identificación-de-sí sugieren, al menos algún grado de articulación discursiva expresa.
- Sentido de lo común, conexión, grupalidad: Una de las formas más comunes de entendimiento-de-sí que normalmente son designadas por “identidad”, - especialmente en la discusión sobre raza, religión, etnicidad, nacionalismo, género, movimientos sociales y otros tipos de fenómenos conceptualizados como identidades colectivas-. Nos referimos entonces al sentido emocional de pertenecer a un grupo entrelazado, distintivo, que involucra una solidaridad a partir de la unidad con los otros miembros del grupo y una diferencia percibida –o incluso

antipatía- hacia externos específicos. De esta forma, el “sentido de lo común” denota ciertos atributos compartidos, “conexión” alude a los lazos relacionales que unen a la gente, y “grupalidad”, al sentido de pertenecer a un grupo distinguido, enlazado y solidario internamente. La importancia de sugerir este último paquete de términos es promover el desarrollo de una gramática analítica sensible a las múltiples formas y grados de sentido de lo común y conexión (o conectividad), y a las aún más diversas formas en la cual los actores (y las gramáticas culturales, las narrativas públicas, y los discursos hegemónicos en que estos se desarrollan) atribuyen significado y significativo a estos. Esto nos permitirá distinguir estadios de grupalidad intensa, de lazos muy fuertes, de estructuras un tanto más laxas, formas más frágiles de afinidad y filiación.

Lo que se describe en líneas superiores, no es una propuesta de variación acerca de la identidad en sí como elemento analítico, sino acerca de las formas, idiomas, gramáticas en que hablamos de fenómenos no muy cercanos, pero que en el discurso cotidiano son referidos como “identidad” (o identidades). Estas aclaraciones permitirán un acercamiento más claro a fenómenos que este trabajo analiza, distinguiendo en primer lugar en cuál de estos tres términos nos estamos desplazando, y cómo el discurso cotidiano (narrativas públicas, discursos hegemónicos, y usos prácticos no-académicos) utiliza el término identidad para referirse a situaciones que como se verá, no son muy cercanas a lo que la antropología –y en particular la peruana- se ha referido como Identidad.

B- LA CONSTRUCCIÓN POSTMODERNA DEL CONOCIMIENTO

El pensamiento moderno ha buscado desde al menos la Ilustración, explicar racionalmente todos los eventos y fenómenos que los críticos denominarían luego como metadisursos o metanarrativas. El proyecto Moderno se caracteriza por prácticas- discursos dominantes, que enfatizan orden, estructura, sistematización, racionalización, experticia, especialización, desarrollo y control. Escéptico al proyecto moderno, Jean- Francois Lyotard describe el pensamiento post-moderno como incrédulo hacia las metanarrativas de la modernidad. En esta sección establezco un marco que responda las preguntas de qué es lo que se considera como conocimiento en la sociedad neoliberal (o la postmoderna de Lyotard), cómo se construye este conocimiento y cómo se realizan las disputas por la autoridad de emitir este conocimiento, y por último en cómo a través de la emisión del conocimiento se puede acceder a la construcción de la verdad y del poder. En esta sección, el trabajo de dos críticos del pensamiento moderno, Michel Foucault y Jean- Francois Lyotard permiten examinar cómo temas modernos de conocimiento, poder, verdad, subjetivización, tecnologías, y juegos de lenguaje afectan las prácticas sociales contemporáneas.

Foucault y lo que cuenta como Conocimiento en la búsqueda de la Verdad

Si la promoción de la ciudadanía, la contribución a un mejor entendimiento y conocimiento de nuestras sociedades son las funciones primarias de las ciencias sociales, entonces una de las principales preguntas en cuestión sería: ¿qué cuenta como conocimiento? Una primera respuesta podría llevarnos a las normas y prácticas que

gobiernan tanto el contenido del conocimiento y las tecnologías bajo las cuales este conocimiento se construye. Otra pregunta aplicable sería: ¿quién transmite el aprendizaje? ¿qué se transmite?; ¿a quién? ¿a través de qué medios? ¿en qué forma? y ¿con qué efectos?.

Como Lyotard indicó, la transmisión de conocimiento está diseñada no para entrenar a los individuos con las habilidades necesarias de guiar una nación hacia la emancipación, sino para suministrar al sistema sujetos capaces de completar sus roles de modo pragmático tal cual lo requieren sus respectivas instituciones.

El triángulo de la subjetivización: conocimiento/verdad, poder y sujeto

Foucault interpretó los conflictos dentro de las instituciones sociales como aspectos del triángulo conocimiento/verdad, poder, subjetivización del hombre. Él se refirió al desarrollo de este triángulo como ejercicios discontinuos, complejos y variados de poder. Su preocupación central de los usos modernos de las prácticas discursivas estuvo basada en el conocimiento y su relación con el poder.

Conocimiento/Verdad

Foucault concibió la *verdad* como reglas que incluyen control, selección, y una estricta organización/práctica del discurso. Estas reglas incluyen un carácter binario verdad/falso con efectos específicos de poder relativos a la *verdad*. Foucault afirma que las verdades en la Modernidad son poder, manejadas y autenticadas a través de la ciencia e interpretadas como socialmente aceptados. El deseo moderno de la verdad derivó de procesos sociales, políticos y científicos. La perspectiva ontológica de Foucault de la Episteme Moderna concluyó que la búsqueda de algún grado de validez de condiciones

históricas fue explicada mediante la producción de diferentes tipos de verdades científicas aceptadas por Occidente.

También argumentó que el discurso estaba ligado con los parámetros de conocimiento, verdad y poder. Conocimiento y verdad, bajo el escrutinio del poder, eran aceptados por el hombre sin previo escrutinio. Halló que el discurso moderno influye a sus sujetos (subjetivización) hacia la legitimación del conocimiento y la verdad. La autoridad manipula el uso del discurso a través de la teoría y el interés, representaciones y signos, y mediante una serie de restablecimientos sobre el cuerpo, el cuerpo y sus fuerzas, su utilidad y docilidad, y su distribución y sumisión. Esta aceptación pasiva de las prácticas del discurso conlleva a un control social mediante la participación de la actuación intelectual como un miembro dócil/mecánico del proceso de poder.

Entonces, Foucault buscaba la constitución de un sujeto autónomo, que libere a su sociedad del estado de inmadurez. Él prefería un individuo que actúe con coraje y pruebe su independencia bajo el uso reflexivo y crítico de su razón. Su mensaje para apoyar esta perspectiva indica:

[I]t seems to me that the real political task in society such as ours is to criticize the working of institutions which appear to be both neutral and independent; to criticize them in such a manner that the political violence which has always exercised itself obscurely through them will be unmasked, so that one can fight them. (1984)

Buscaba desafiar el orden social existente al revelar su necesidad de dominar, bajo la fachada de fortalecimiento del individuo. Esto implicaba un proceso donde aquellos que manejaban poder dentro de la sociedad, elaboraran objetivizaciones en el intento de ser investigadas y legitimadas científicamente.

Poder

Foucault analizó el poder también al enfocarse en su relación dentro de las instituciones sociales contemporáneas. Dentro de este análisis las ciencias sociales tienen una relación con el hombre como sujeto que está imbricado dentro de luchas por el poder, convulsiones políticas, y el reforzamiento de la verdad. Foucault observó al hombre como un cuerpo social que había sido gradualmente coaccionado a una subjetivización progresiva a través de una serie de influencias sociales y políticas. Examinó el nacimiento de prácticas sociales en relación a las ciencias sociales al incluir el confinamiento en manicomios, la psiquiatría, las ciencias médicas modernas y las prisiones modernas. Desde este análisis del discurso epistemológico, Foucault desarrolló áreas de poder que reflejan su crítica a los efectos institucionales del poder. Los actos de poder estaban directamente relacionados a la manipulación del uso del discurso sobre las personas e influían en el diseño de acciones de control de las personas dentro de la sociedad. Foucault reconoció este control como esencialmente negativo, lo cual presupone por un lado un rol soberano para prohibir, y por otro lado un sujeto que debe en cierta forma aceptar su veredicto. El hombre está entonces sujeto a una existencia asocial donde está marcado, torturado y forzado a llevar a cabo tareas diarias, y más aún forzado a creer que estos métodos son justificados.

Aunque este concepto foucaultiano fue inicialmente ejercido mediante medios autoritarios de violencia (mecanismos de poder), fue promovido en la modernidad por mecanismos de poder que controlaban el tiempo, trabajo, espacio, movimiento y pensamiento –coacción en lugar de daño físico. Lo diría el mismo Foucault: “It is dependent upon principle, which introduces to a genuinely new economy of power, that

one must be able simultaneously both to increase the subjected forces and to improve the force and efficacy of that which subjects them” (1980)

El uso de Disciplinas para asegurar una sociedad disciplinada

Foucault observó que todas las formaciones culturales, económicas, legales, educativas y políticas de Occidente usaban alguna forma de autoridad al referirse a verdades “científicas” que involucraban funciones de relaciones de poder. Era más crítico al hecho de que las verdades “científicas” también habían invadido la ideología gubernamental y asumido el control de procesos de vida biológica y social. Esta interpretación de verdades científicas asumía una posición dentro de una variedad de disciplinas.

Como filósofo social, Foucault no estaba interesado en la búsqueda de respuestas científicas relacionadas a las prácticas discursivas formadas alrededor de la pregunta de “¿Quién es (fue) el autor?”, ya que el hablante, o el poder asumido por el hablante, no era el foco. Más bien, su interés estaba en responder preguntas como de De dónde viene un discurso particular y Cómo circula y es controlado –referido como el *Autor-Función*.

La función y control del discurso legitimado se localizaba entonces en: (1) las instituciones en sí; (2) el contexto histórico de los entornos sociales en los cuales las instituciones aparecieron y ahora existen; y (3) la evolución de las profesiones y disciplinas que ayudaron a llevar a cabo el desarrollo de estas instituciones y ahora ayuda a mantenerlas. Las reglas específicas de las disciplinas dentro de las instituciones no están en el frente, sino que son las reglas *abstractas* que gobiernan la *práctica* del discurso que establece un orden que regule las acciones de una sociedad. Igualmente, el autor, o quien lo sea visiblemente, no retiene un poder situacional absoluto, sino que son prácticas

invisibles/subyacentes de *funciones* que condicionan una sociedad. Foucault exploró estas funciones al identificar áreas disciplinantes a través del uso de modos ficticiales, denominados Objetivización, Clasificación científica, y Subjetivización.

Modo de Objetivización

Las disciplinas institucionales y científicas aplican principios que Foucault identifica como el *Arte de las distribuciones*, que resulta en limitación y control humano. La disciplina utiliza la vigilancia y varios métodos de entrenamiento para condicionar a la persona dentro de una trama estrecha. Estas condiciones incluyen control del espacio, encierro, clasificación y jerarquía. Identificó estas medidas de entrenamiento/disciplina como la raíz de un poder disciplinario subyacente. Esto forma multitudes confusas de cuerpos y las fuerza dentro de una multiplicidad de elementos individuales.

Durante el entrenamiento, el control es dominado por límites estrictos como paredes y compartimientos. El encierro de los sujetos busca romper las disposiciones y conversaciones colectivas, la circulación de información, y procurar en todo momento la vigilancia y supervisión y conducir a cada individuo.

Dentro de una ciudad, la organización urbana y clasificación censal proveen una uniformidad seccional para vigilar todas las áreas geográficas y comprar a los individuos en su habilidad y eficiencia. Esta creación de la disciplina dentro de las disciplinas es entonces mantenida por la concepción de una vista panóptica de los sujetos.

Modo de Clasificación Científica

La burocracia institucional también demanda disciplina y poder con la continua clasificación y ubicación de individuos en compartimientos jerárquicos mientras mantiene un entorno de constante movimiento. Los sujetos no mantienen una posición fija y son

ubicados dentro de situaciones competitivas donde el movimiento perpetuo de distribución y circulación sirve tanto como recompensa o castigo. Clasificación y jerarquía son consideradas temporales y desarrolladas artificialmente por ley, un programa establecido, y/o un conjunto de regulaciones basadas en procesos naturales y observables. Foucault explicó el resultado de la práctica de clasificación como aparatos disciplinarios que jerarquizaban a los buenos y malos sujetos en relación al otro, sus potencialidades y su nivel de valor (1979).

También explicó que los mecanismos usados para crear disciplina sobre un individuo están formalmente contruidos sobre políticas establecidas. Es así que lo que resultó fue una política de coerción sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, sus gestos, su comportamiento. El cuerpo humano era entonces sometido a una maquinaria de poder que lo explora, descompone y reordena (Foucault 1979). Si el individuo está siendo fabricado (sujetivado) a través de técnicas de fuerzas y poder sobre el cuerpo, es cuando la subjetivización emerge.

Modo de Subjetivización

Foucault utiliza los modos de subjetivización como medio para describir cómo los humanos se tornan a sí mismo en sujetos a través de prácticas institucionales y discursos que aparentan darles un significado sustantivo a sí mismos. Foucault afirma que el sujeto es transformado en un cuerpo dócil a través de operaciones sobre los cuerpos de las personas, sus pensamientos, y su conducta. (1984)

Percibió el pensamiento moderno occidental y sus formas de poder como fuerzas productivas dedicadas a la subjetivización de sus víctimas. Foucault se rehúsa completamente a empoderar al sujeto debido a que el poder de la sociedad está siempre

presente y los sujetos nunca están afuera ya que la influencia de este poder no tiene márgenes. En adición a este estudio sobre el uso de prácticas discursivas para legitimar el comportamiento social, el trabajo de Lyotard será examinado. Él buscó entender la práctica moderna entendiendo las reglas de legitimación de su propio juego como una herramienta de autoridad.

Foucault y Lyotard: el Discurso Moderno Occidental

Aplicando perspectivas postmodernas, tanto Foucault como Lyotard dedicaron una atención considerable a los lazos problemáticos entre Modernidad, lenguaje y humanidad, y por separado aplicaron una visión crítica hacia reflejar los problemas de los discursos contemporáneos. Más aún, cada uno utilizó diferentes métodos y estilos para explicar sus preocupaciones personales acerca del discurso Occidental.

Ambos examinaron aspectos históricos del discurso Occidental sobre el lenguaje hablado y escrito (lenguaje político, legal y ético) en un intento de legitimar conocimiento, verdad y poder. Revisaron críticamente los procesos de reglas/políticas y legitimación con efectos sobre los individuos dentro de una sociedad. Tanto Foucault como Lyotard aplicaron conocimiento científico como un tipo de discurso y notaron el conflicto y oposición entre las narrativas que surgen en Occidente. Sin embargo ambos dejaron una posibilidad abierta hacia la no-subjetivización a través de ideales de justicia, juicio y estrategia.

Sin embargo, la metodología de Lyotard difiere de la Foucault en que este fue más allá del lenguaje hablado e intentó operar en el límite de lo textual para incluir significado/significación y la retórica. Su interpretación discursiva del espacio textual operaba dentro de una estructura de operaciones de lenguaje en términos de la significancia

del signo. Lyotard ubicó al signo en su relación con lo que figuraba, separando así la figuración de la representación.

Jean-Francois Lyotard: Juegos de Lenguaje

Para lograr el mayor análisis crítico usado en su estudio, es importante la definición que hace de los Juegos de Lenguaje. Para Lyotard, esta noción de Juegos de Lenguaje refiere a que:

“cada una de esas diversas categorías de enunciados debe poder ser determinada por reglas que especifiquen sus propiedades y el uso que de ellas se pueda hacer, exactamente como el juego de ajedrez se define por un grupo de reglas que determinan las propiedades de las piezas y el modo adecuado de moverlas.” (1987)

Al desarrollar sus Juegos de Lenguaje buscó las inconsistencias de la modernidad y la metafísica Occidental por satisfacer las promesas de la Ilustración y enunció que las políticas deben ser direccionadas por la yuxtaposición de metanarrativas a narrativas más sencillas que sirvan para legitimar discursos. En un esfuerzo para explicar mejor estos juegos, Lyotard introdujo ciertas condiciones atribuidas al conjunto de reglas de juego.

Condiciones de los Juegos del Lenguaje

Ciertas condiciones entonces existen para desarrollar esta trama, estas representan una expresión de cómo estos juegos de lenguaje son establecidos, sus aplicaciones, y cómo afectan las diversas categorías de los juegos.

“La primera es que sus reglas no tienen su legitimación en ellas mismas, sino que forman parte de un contrato explícito o no entre los jugadores (lo que no quiere decir que éstos las inventen). La segunda es que a falta de reglas no hay juego, que una modificación incluso mínima de una regla modifica la naturaleza del juego, y

que una «jugada» o un enunciado que no satisfaga las reglas no pertenece al juego definido por éstas. La tercera observación acaba de ser sugerida: todo enunciado debe ser considerado como una «jugada» hecha en un juego.

Esta última observación lleva a admitir un primer principio que subtiende todo nuestro método: que hablar es combatir, en el sentido de jugar, y que los actos de lenguaje se derivan de una agonística general.” (Lyotard, 1987)

Los Juegos de Lenguaje involucran no solamente condiciones específicas, sino que también obedecen a diferentes reglas: denotativas (verdad), prescriptivas (justicia), y técnicas (eficiencia). Lyotard exploró la legitimación de los discursos occidentales, utilizando las ideas de estos tres tipos de juego.

Para que la humanidad “progrese”, el conocimiento y la comunicación están basados en los jugadores y cómo se ejecutan los juegos. Depende también de esto en cómo las palabras, usos, y cómo se pronuncian y forman ideas y conceptos entre los individuos. La organización del lenguaje participa en la medida en que el significado se basa en las diferencias entre palabras, en lugar del significado que se basa en la representación entre palabras y cosas.

Juegos Denotativos de lenguaje

Los juegos denotativos refieren a lo que es considerado relevante, una distinción verdad/falso. Este juego involucra tanto un emisor (quien envía una pronunciación hablada) y un receptor quien se encuentra en la posición de tener que estar de acuerdo o desacuerdo acerca de un tema específico (referente) de una manera específica. Lyotard explica el escenario denotativo como:

“el destinador queda situado y expuesto por este enunciado en la posición de «sabiente» (sabe lo que pasa en la universidad), el destinatario queda en posición de tener que dar o negar su asentimiento, y el referente también queda comprendido en una de las maneras propias de los donativos, como algo que exige ser correctamente identificado y expresado en el enunciado al que se refiere”. (Lyotard 1987)

Se espera que el destinador posea la autoridad para realizar aseveraciones válidas. Esto usualmente implica que este destinador tenga un conocimiento científico ya que tiene una accesibilidad directa al tema y observaciones directas del mismo para poder ser juzgado como relevante por los expertos. El destinatario, no está en la posición de verificar o discutir lo que el destinador afirma ya que el concepto de verdad y juicio está ligado al juego denotativo. El destinatario posee la tarea de estar de acuerdo o desacuerdo, o no responder los enunciados del hablante. Si en cambio elige no responder, entonces se considera un acuerdo o sumisión y el receptor es ubicado en un nuevo contexto creado por la pronunciación del destinador.

Juegos Prescriptivos de Lenguaje

Estos proveen juicios basados en un criterio de lenguaje que puede ser justo/injusto. El destinador (usualmente visto como una figura de autoridad) define el “deber” (lo que debería ser hecho) respecto a un tema definido mediante orden, comandos, recomendaciones, etc. Así, el juego prescriptivo solo viene a existir si es que el receptor acepta la obligación. Si es así, los dichos del hablante demandan que el receptor lleve a cabo tal obligación. Luego el receptor puede preguntarse a sí mismo: ¿Es justo lo que yo debo hacer? La validez de la acción esperada se determina por su conformidad a la regla establecida de “justicia”, en lugar de por las consecuencias de la acción. Al hablante le

interesa lograr un convencimiento del receptor a actuar bajo la obligación solamente provisto con las primeras enunciaciones.

Si el receptor elige no aceptar el comando u obligación del primer hablante, entonces los roles de hablante y receptor son intercambiados. Esto convierte el enunciado del primer hablante en meros comentarios y es cuando el segundo hablante toma el control con el texto secundario. Una vez que los roles son intercambiados, este cambio produce el convencimiento de alguien más de la necesidad de la obligación hasta que alguien cese y desista, produce una obligación, o cambia a otro juego de lenguaje alternativo.

Ni los juegos Denotativos o Prescriptivos de lenguaje tienen la capacidad de crear Grand-Narrativas. Ambos carecen de la prueba adicional necesaria para respaldar y contener todo el conocimiento. Es cuando el tercer juego, el atributo técnico, se convierte en muy importante en la Modernidad para proveer información cuantitativa que los otros lenguajes no poseen.

Juegos Técnicos de Lenguaje

Dentro de los juegos técnicos de lenguaje se encuentran involucrados los conceptos de eficiencia e ineficiencia y de mejorar la performance al maximizar los resultados y minimizar los recursos. El juego técnico omite cualquier relación con verdad o justicia. Entonces, temor y poder se convierten en mayores componentes. Se requiere que el destinador performe eficientemente, a través de una performance óptima lograda simultáneamente al reducir el monto de energía utilizada en la entrada y al incrementar la salida a su nivel óptimo. Lyotard se refiere a esto como el Principio Performativo.

El control de la performatividad produce poder goberamental, político, económico y científico a través de la tecnología y lo considera como conocimiento/verdad real. Lyotard muestra que este poder toma lugar en la Sociedad Occidental Postmoderna.

Al ser usado, estos juegos de lenguaje asumen el rol de ser reales debido a que su prueba está basada en principios científicos y tecnológicos. Durante la Modernidad, el rol de la ciencia es administrar lo que es real. De esta manera la tecnología se vuelva más importante en la medida que tenga un conocimiento científico y autoridad para la toma de decisiones.

Lyotard también provee un excelente ejemplo de cómo el juego del lenguaje científico se puede convertir en el lenguaje del próspero, en el cual quien posea un mayor “bienestar” (riqueza) tiene la mayor posibilidad de tener razón. Se establece una ecuación entre riqueza, eficiencia y verdad. De esta manera la sociedad se ubica entre dos fuerzas opuestas, los que “deben” y los que “no deben”. Aquellos que buscan conocimiento científico/tecnológico que se derive en verdad y aquellos que están sujetos a asumir el rol de ser controlados por una realidad de poder y coerción.

C- PERFORMANCE, CONOCIMIENTO Y AUTORIDAD

Jon Mckenzie (2001) introdujo el concepto de performance hacia nuevos campos que habían sido poco explorados por la teoría de performance hasta entonces, trata de buscar los nuevos significados que se le puede dar a este término en -por ejemplo- el mundo de los negocios, donde un nuevo lenguaje dominado por términos de “efectividad”, “eficiencia” y “eficacia” toma lugar. Coincidiendo con Lyotard, expresa que las

preocupaciones filosóficas quedan dominadas por este nuevo lenguaje, sobre todo en la consecución y conservación de lo correcto, la verdad, y lo bueno.

“For better or for worse, I have come to think that we are entering an age of global performance. We can understand performance as a stratum of power/knowledge by extrapolating from Foucault’s well-known genealogy of discipline. While disciplinary mechanisms produce unified subjects through a series of institutions (school, factory, prison, hospital), each with its own discrete archive of statements and practices, performative power blurs the borders of social institutions by connecting and sharing digital archives. Financial information, criminal records, medical files, and school transcripts once stored in separate metal file cabinets are now being uploaded to silicon databases and electronically networked” (McKenzie, 2001b)

Toma de Schechner (2000) y Turner (1987), la idea de concebir la performance como una formación de poder y conocimiento, centrando su análisis en el trabajo humano y las formas en cómo es objetivizado. Este análisis lo lleva a afirmar que hemos entrado a una era de performance global, donde el término “performance” se establece como término importante en por lo menos tres áreas diferentes: economía, tecnología y el arte:

“Far from existing in disconnected spheres, these paradigms increasingly overlap and intersect: just as theatre take place in institutional contexts constrained and enriched by technological and economic imperatives, the theatrical model has come to inform organizational theory and web design (...) I theorize performance not only as transgressive cultural praxis but also as a global formation of power and knowledge, one that challenges us to perform—or else. Performance in this sense extends and displaces the disciplinary

power analyzed by Michel Foucault. Its politics are post-colonial rather than colonial, its infrastructures electronic as well as industrial, its economies dominated by services more than manufacturing. Factory labor and tradeoff commodities have obviously not disappeared: instead they have been overcoded by ‘softwares’, forms of immaterial production found in communications, finance, healthcare, and social work (McKenzie, 2003).”

Este nuevo modelo de “performance management” se inserta dentro de y sustituye anteriores modelos y paradigmas del management científico o Taylorismo, que fue hegemónico a finales del siglo XIX y procuraba una mayor eficiencia de las organizaciones en pos de una economía altamente industrializada orientada hacia el fortalecimiento de la nación y la industria de la manufactura.

El performance management se opone al management científico en la medida que no produce burocracias altamente centralizadas en modos de administración rígidos, o culturas organizacionales jerárquicas y conformistas (Peters, 2004). En su lugar:

“...attunes itself to economic processes that are increasingly service-based, globally oriented and electronically wired. Since the end of the Second World War, theorists from Herbert Simon to Edwards Deming to Peter Drucker have argued for decentralized structures and flexible management styles; styles that, rather than controlling workers, empower them with information and training so they may contribute to decision-making processes. The principles regularly cited in management are not uniformity, conformity, and rationality, but diversity, innovation, and intuition” (McKenzie, 2001)

Este cambio en el paradigma desde lo científico hacia lo cultural es utilizado por el performance management para difundirse, buscando de esta manera describirse a sí mismo como un *ars poetica* de la práctica organizacional, lo cual es evidente en nuevos textos que surgen a partir de finales de la década de los 80, un claro ejemplo lo tenemos en la revista cuyo análisis sirve para la introducción de McKenzie (2001): este imperativo de “perform, or else”, implica no solo un nuevo paradigma de performance organizacional, sino también de performance tecnológica (concibiendo tecnología en el sentido foucaultiano del término, pero también en el sentido amplio) y otorgando una singular importancia a la performance cultural de las organizaciones.

Dentro de este nuevo paradigma de teoría y práctica del management, la performance ha adquirido entonces una fuerza normativa. De esta manera el análisis de McKenzie sobre una formación de poder y conocimiento nos permite concebir el poder de la performance más allá de la esfera de la producción cultural hacia prácticas y discursos que tienen la fuerza normativa para estructurar las organizaciones, y las instituciones de trabajo, aprendizaje y el ocio. Este poder de la performance nos permite asimismo observar y analizar la integración de sistemas culturales, tecnológicos y organizacionales, instalados dentro de diferentes rangos de pragmatismo.

La educación y la cultura, se convierten entonces en esferas cruciales donde los poderes performativos debaten constantemente y se reinventan a sí mismos, especialmente cuando son aplicados a los modelos de la economía del conocimiento, y en sus vertientes económicas y culturales. De esta manera, el poder lograr un capital social y humano brinda la capacidad legitimada de establecer, contrastar o confirmar la economía de los signos,

dejando de lado los materiales “evidentes” o “crudos” para la construcción de conocimiento.

Dentro de este panorama, las esferas económica (organizacional), técnica (tecnológica) y cultural se conjugan dentro de esta potencia performativa para lograr sistemas altamente técnicos (high performances), que incluyan la construcción de databases con criterios de experiencia personal e interacción social. Lo que empezó como una herramienta para la administración de la performance de equipos y máquinas se amplía a un rango mayor en lo que McKenzie llama el performance management (Peters, 2004).

El performance management está diseñado como un sistema ideal para la administración del conocimiento, especialmente en situaciones donde la tarea es tomar el conocimiento de las personas (“popular”) e insertarlo en sistemas de conocimientos más elaborados en lenguajes y signos, inclusive cuando este conocimiento es tácito y difícil de codificar; para luego protegerlo como conocimiento con derechos nacionales y globales de propiedad de autor, de leyes de comercio con fines lucrativos:

“It is classically speaking concerned with the appropriation of the knowledge surplus and often performance management utilizes the soft psychotherapeutic technologies in the affective domain, alongside traditional peer review mechanisms and collegial exchange and in combination with simple counts, computer and/or accounting methodologies (including the weighting and the arithmetisation of soft variables like ‘reputation’) to produce departmental, faculty, and institutional performance ‘profiles’ and institutional, national and international league tables.” (Peters, 2004)

D- INVENCION DE LA TRADICION

Las coyunturas sociales, cambiantes según características particulares de tiempo y espacio, exigen la reformulación de lo que se considera permanente e invariable, de las tradiciones (Hobsbawn, 2002). Eric Hobsbawn ha señalado que el liberalismo, durante el siglo XIX fracasó como ideología, al menos en el sentido de que no pudo proporcionar unos lazos de autoridad y de lealtad sociales como los que había en las sociedades anteriores. Para subsanar este fracaso, el liberalismo hubo de llenar este vacío con “prácticas inventadas” (Pascual, 2006). Hobsbawn ha llamado a la creación de tales prácticas la “invención de la tradición”. Dicha invención consistiría, básicamente, en un “conjunto de *prácticas*, normalmente *gobernadas por reglas* aceptadas abierta o tácitamente y de naturaleza *simbólica o ritual*, que buscan *inculcar determinados valores o normas* de comportamiento por medio de su repetición, lo cual implica automáticamente *continuidad con el pasado*” (2002: 8) (cursivas mías).

Probablemente –nos dice Hobsbawn- no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la “invención” de la tradición en este sentido. Sin embargo, el historiador nos habla en este artículo acerca de “viejas” tradiciones, que cuando se ven debilitadas deben dar el paso a “nuevas” tradiciones. Este debilitamiento al que hace referencia se debería a un cambio en los modelos sociales en que estas tradiciones se insertaban armónicamente. Este cambio originaría que las viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se conviertan en insuficientemente adaptables y flexibles, por lo que son de algún modo eliminados.

En este estudio el autor habla del liberalismo y su imposibilidad de crear elementos sociales cohesionadores que rompan con las tradiciones que lo precedieron, nos dice que estos cambios han sido particularmente significativos en los últimos 200 años, y por consiguiente, es razonable esperar que formalizaciones instantáneas se agrupen en ese periodo. Esto implica, incidentalmente, tanto contra el liberalismo decimonónico como contra la más reciente teoría de la “modernización”, que estas formalizaciones no sólo se limitan a las denominadas sociedades “tradicionales”, sino que también tienen lugar, en las “modernas”.

Sin embargo, nos continúa diciendo el autor, se podría sugerir que donde se han inventado tradiciones, a menudo no es porque los viejos modos de vida ya hubieran desaparecido o no fueran viables sino porque se han dejado de utilizar deliberadamente o se han adaptado. Estas tradiciones inventadas parecen pertenecer a tres tipos superpuestos:

a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y c) las que tiene como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento. Mientras que las tradiciones de los tipos b) y c) se crearon artificialmente, su puede sugerir provisionalmente que el tipo a) fue el dominante, y que las otras funciones se consideraban implícitas o surgidas de un sentido de identificación con una “comunidad” y/o las instituciones que la representaban, expresaban o simbolizaban como “nación”.

Cuando señalo que la invención de la tradición supone apelar a un pasado mítico, esto no quiere decir que se trate de la apelación a un pasado falso. Basta con que se seleccionen

del pasado aquellos hechos más acordes con la identidad de la Nación para que puedan ser utilizados como reminiscencia en el tiempo actual. Es lo que Hobsbawm llama “uso de antiguos materiales”. Una gran reserva de estos materiales se acumula en el pasado de cualquier sociedad, y siempre se dispone de un elaborado lenguaje de práctica y comunicación simbólicas. A veces las nuevas tradiciones se pudieron injertar en las viejas, a veces se pudieron concebir mediante el préstamo de almacenes bien surtidos del ritual oficial, el simbolismo y la exhortación moral, la religión y la poma principesca, el folclore y la francmasonería. El autor aquí da por sentado que existe ya un pasado “histórico” definido y más o menos conocido por las sociedades, sin embargo sabemos que este pasado también está en constante (re)invención.

Para propósitos del presente trabajo, desglosaremos una de las primeras líneas citadas al principio del libro de Hobsbawm, puesto que nos permitirá una organización epistemológica hacia los fines que perseguimos en este trabajo. Cuando el autor nos explica en qué consistiría una Tradición inventada, nombra ciertos puntos que considero importante separar y analizar con las herramientas que brinda la historia, pero también la antropología:

- Prácticas gobernadas por reglas: Cuando Hobsbawm hace referencia a las múltiples tradiciones existentes en las monarquías europeas y en la India colonial o independiente, es claro que estas poseen características que justamente las vuelve tradicionales. Entendemos aquí entonces por tradición a una práctica que justamente reclama en primer lugar por una invariabilidad en la forma en que ejecutada, es decir existe una normatividad de la ejecución. Como explicaremos en el siguiente punto, al estar asociada a una naturaleza simbólica o ritual, cualquier

desviación en la estructura de ejecución podría desencadenar en un debilitamiento de esta tradición.

Sin embargo, ampliando el sentido de la práctica de estas tradiciones inventadas, no debemos entender la invención como un hecho que se da en un instante y queda perennizado. En este sentido nos distanciamos un poco de la diferencia que hace Hobsbawm entre tradición y costumbre: según el historiador una tradición implica la ya mencionada invariabilidad y una repetición en periodos ya determinados. Mientras que la costumbre no descarta el cambio pero aporta la sanción de lo precedente a los cambios que se pretenden insertar. Considero que la tradición, al estar situada dentro de este mismo sentido práctico ya mencionado, es estructurante pero también estructurable, es decir, podríamos pasar de entender la invención como un hecho breve en tiempo e inmutable, a entenderlo como un proceso que es recreado, debatido y acordado permanentemente. Considero asimismo que esta modificación no altera el sentido de que sea una tradición en los términos en que Hobsbawm lo describe, en términos suyos, su aparente invariabilidad no le quita la posibilidad de ser “motor y engranaje”.

- Naturaleza simbólica o ritual: Aquí es importante considerar el aspecto ideológico (en términos marxistas, superestructural) de una tradición. Esta ideología necesita un medio para ser materializada, y este es justamente el ritual. Los ejemplos que nos brinda el trabajo de Hobsbawm nos permiten en primer lugar, evitar la tentación de la exotización de este término entendiéndolo como un fenómeno solo presente en sociedades “tradicionales”: la final de la copa de fútbol en Inglaterra, el mensaje navideño de la monarquía británica, las tradiciones coloniales en la India,

resaltan la importancia del ritual en todo tipo de sociedades (si es que acaso existen “tipos” de sociedades).

El ritual, como un conjunto de acciones con significado que tienen un inicio y un final, son una expresión simbólica y material de una sociedad, pero también son estructura y anti-estructura, como diría Turner (1973). El significado (sentido) de un ritual está manifestado por las acciones y elementos presentes, que ayudan a construir este significado. Siguiendo a Turner, podemos tomar al símbolo como unidad mínima del proceso ritual, a través del cual del mismo modo podemos tener indicios de las estructuras sociales que lo originan y los contextos interpretativos dentro de los cuales estos símbolos adquieren un significado. En la validación de estos contextos, la representación juega un papel fundamental, y es aquí donde podemos hacer una confluencia de propuestas: Hobsbawm nos manifiesta que para que un ritual convertido en tradición inventada se vuelva legítimo –es decir, eficaz y efectivo- debe tanto adaptarse a las nuevas condiciones sociales, pero también tomar elementos históricos de la misma sociedad. Ahora todo este repertorio de elementos rituales toma sentido solamente dentro de un ritual, donde los parámetros de representación y de creación de significado sean entendidos y aceptados por la audiencia: de esta manera el símbolo ritual se convierte en acción de anti-estructura y estructura.

- Inculcar valores o normas: Pero si en muchos ejemplos podemos observar que la gran parte de eventos contemporáneos son tradiciones inventadas recientemente, tan igual como probablemente existieron antes del auge liberalista, ¿cuál sería la

principal diferencia entre las prácticas que nos describe Hobsbawm, y las –por llamarlas de alguna manera- pre-liberales?.

Creemos que en este punto podemos marcar una diferencia, según el autor en las sociedades que los estudios “modernistas” consideran como tradicionales, estas tradiciones servían como rituales sin fines prácticos que pudieran construir verdaderos ideales de construcción de nación, estado o propósitos igualmente socio-congregantes. Es justamente aquí donde el autor nos reitera el error del liberalismo decimonónico: la aparente obviedad del elemento ritual. Sin embargo, se observa que a la postre no terminó así, el liberalismo se vio en la necesidad de inventar tradiciones que congreguen socialmente hacia los nuevos ideales de nación y estado.

En este sentido considero que lo que se busca inculcar son valores “y” normas, o mejor dicho, normas a través de valores. El aceptamiento e interiorización de estos valores conllevaría a la legitimación de las normas que la construcción de la nación conllevaría. En algunos casos, como el autor nos explica en otro trabajo (Hobsbawm, 2000), esta actitud conllevaría a la formación de nacionalismos que, en distintos grados, buscarían la difusión de valores más allá de lo social o lo político, hacia sociedades vecinas.

- Continuidad con el pasado: Las tradiciones inventadas, hasta donde les es posible, utilizan a la historia como legitimadora de la acción y el comienzo de la cohesión del grupo. Incluso los movimientos revolucionarios hacen retroceder sus innovaciones haciendo una fuerte referencia al pasado del pueblo (por ejemplo, los

sajones contra los normandos, los galos contra los romanos, los visigodos contra los musulmanes, etc.).

El historiador no deja de responsabilizar de esta situación a los propios historiadores pues todos ellos “sean cuales sean sus objetivos, están comprometidos en el proceso en tanto que contribuyen, conscientemente o no, a la creación, desmantelamiento y reestructuración de las imágenes del pasado que no sólo pertenecen al mundo de la investigación especializada, sino a la esfera pública del hombre como ser político”.

Por lo tanto, los exhorta a ser conscientes de la dimensión de sus actividades. De todos ellos, aquellos que se dedican al período moderno y contemporáneo deberían ser los más interesados en el estudio de la invención de la tradición pues “son muy importantes para la innovación histórica relativamente reciente que supone la ‘nación’ y sus fenómenos asociados; el nacionalismo, la nación-estado, los símbolos nacionales, las históricas y demás”.

El estudio de las tradiciones inventadas tiene, para Hobsbawm, una importancia sobresaliente. A través del mismo podemos ver de qué manera invenciones distintas señalan proyectos políticos distintos o formas radicalmente distintas de entender la Nación. En nuestro país, De la Cadena (2004) nos relató cómo los distintos movimientos intelectuales indigenistas en el Cusco de mediados del siglo XX confluyeron para la creación de la ceremonia del Inti Raymi. Si bien este evento continúa hasta nuestros días podemos observar claramente las características que desarrollamos líneas arriba: la aparente continuidad con el pasado se basa en el guión “estrictamente” elaborado a partir de los textos del Inca Garcilazo de la Vega y de otras crónicas coloniales, además de tradición oral cusqueña. Esta continuidad cultural sirvió para el diseño de un guión donde

se describe detalladamente los textos que se deben pronunciar, las formas en que deben ser enunciados, los desplazamientos de los actores (que también deben cumplir con requerimientos de parentesco) y los personajes que deben estar presentes en la puesta en escena. Interesante de observar también es el análisis de los valores y normas que este evento pretende difundir: el indigenismo como movimiento académico desea recuperar el Tawantinsuyu como una idealización del ser andino/indígena, haciendo una traslación hacia el presente. Dentro de este esquema, los indígenas serían herederos directos de estos gobernantes y sociedades prehispánicas que celebran su cultura frente al relego que la capital republicana les imponía en esa época.

El estudio que hace De la Cadena se limita al estudio de los orígenes y las trayectorias que el Inti Raymi tuvo en sus primeras décadas. Probablemente la intencionalidad política de seguir presentando esta ceremonia haya cambiado hasta ahora, con la presencia de nuevos fenómenos culturales como el Turismo, la Gestión cultural y la acelerada transformación urbana que ha tenido Cusco en las últimas tres décadas.

Otro ejemplo de este tipo de invenciones en los Andes centrales nos lo brinda Vilcapoma (2008) al hablarnos de la ceremonia del Sondor Raymi en Ayacucho, asimismo Ranulfo Cavero (2012, comunicación personal) nos habla de un fenómeno semejante con la celebración del Festival del Taki Onqoy en la misma región. Naturalmente, la aparición de este tipo de eventos está enmarcada dentro de fenómenos mucho más grandes de reconstrucciones del regionalismo en nuestro país. A pesar de la breve información con la que contamos, no es complicado cotejar las características de las que nos habla Hobsbawm, guardando particularidades que los hacen atractivas para un análisis posterior.

CAPÍTULO 3

LO MOCHE EN VITRINA: HISTORIA DE UNA RUTA

El turismo en el Perú tiene una historia de crecimiento y éxito, si lo vemos desde las perspectivas de las estadísticas mundiales de recepción anual de turistas, como también si lo observamos desde una historia de Gobiernos (nacional, locales) preocupados por fortalecer la industria turística a través de políticas públicas o la creación y fortalecimiento de instituciones. Hasta hace menos de cincuenta años, el principal motivo por el que visitantes extranjeros llegaban a nuestro país tenía poco que ver con lo que hoy conocemos como turismo. Un rápido recorrido por la historia de las ciencias históricas y sociales peruanas nos muestra que abundan los testimonios de viajeros, aventureros y científicos. Todos ellos extranjeros que buscaban un acercamiento a las ruinas prehispánicas que habían observado en algún libro de antigüedades, a las fieras tribus amazónicas de las que - incluso en la capital del virreinato y de la naciente república- se conocía poco o nada, o en general a un país que producía noticias real-mágicas de convivencia de una urbanidad precaria, con un sistema mítico rural, invadiéndose la una al otro continuamente.

Es quizás por esto que en nuestro país se puede hablar *turismo* propiamente recién a partir de la década de los 70, cuando podemos considerar que empiezan a venir visitantes foráneos con un propósito que no corresponde a un riesgo exagerado de la vida o a la búsqueda de un conocimiento científico (principalmente correspondiente a las ciencias naturales, arqueología o antropología), sino a pasar una temporada de ocio en la visita de un país, región, zona o edificio que se cree exótico, con un valor estético o “cultural” que pueda ser asimilado por el turista. Esta visita, como ya lo mencionamos, implica una

inversión de tiempo, pero también de dinero, en temas como los medios de transporte utilizados desde el lugar de origen hasta el lugar visitado -y viceversa-, en el hospedaje donde se pernoctará los días que dure la visita; alimentación y demás necesidades que el visitante tenga. En las últimas décadas surge lo que se podría denominar la industria del souvenir, que consiste en la compra de “recuerdos de la visita”, en la forma de artesanías del lugar, postales, productos orgánicos o cualquier artefacto producido por la comunidad visitada.

Cabe mencionar que cuando hablamos de turismo, nos estamos refiriendo tanto a la actividad económica, como al hecho cultural. Como actividad económica, exige una serie de servicios tanto de acceso como de estancia en la región visitada. Entre estos podemos tener los sistemas de transporte masivos, la industria del hospedaje, y la de alimentación. Estos servicios son principalmente una necesidad de las personas que viven permanentemente en la región –todos necesitan transportarse, el hospedaje puede ser utilizado por visitas familiares, de negocios u otro motivo; y los locales de venta de comida también pueden ser utilizados por los locales-. Esta serie de servicios producen a su vez una oferta, que puede ser suministrada por los locales, o por cadenas de negocios que brindan el mismo servicio en múltiples regiones. Cuando hablamos de negocios locales, tienen normalmente su mayor demanda en las denominadas “temporadas fuertes”, y pueden ser atendidos por redes familiares o barriales que ven en esta actividad un ingreso adicional a su actividad principal.

Norma Fuller (2009) define al turismo como “el desplazamiento voluntario y temporal de individuos o grupos de personas que –fundamentalmente por motivos de *recreación*, descanso, cultura o salud- se trasladan de su lugar de residencia a otro en el

cual *no ejercen ninguna actividad lucrativa* ni remunerada (Torre Padilla 1994:16). Es decir, se trata de dejar la residencia habitual para desplazarse hacia el destino turístico. Es un *desplazamiento temporal* y no motivado por razones de lucro. El turista no es un migrante sino alguien que va a visitar o a conocer otro lugar y que cuenta con retornar a su punto de partida”. (Cursivas nuestras).

Pero lo que más nos llama la atención en este trabajo es pensar al turismo como un hecho cultural, que estimula el transporte de personas –que puede ser de medias o grandes distancias-, hacia regiones que en ciertos casos no comparten el mismo idioma, “costumbres” o historia –lo que los turistas suelen denominar “cultura”-. Estos encuentros en su mayoría son de temporalidad breve, pero intensos en lo que se refiere a experiencias, eventos. Los efectos de estos encuentros –breves, diferentes y continuos-, vienen promoviendo una adaptación en algunos casos de las comunidades o regiones visitadas a los intereses de los turistas que visitan estos lugares. En otros casos podemos observar alteraciones o modificaciones de lo que podría ser considerado como “tradicional” u “original” de las comunidades visitadas. Estos efectos, en muchos casos estimulan procesos de autoexotización –entendida como búsqueda de semejanza con lo que los turistas ven en sus lugares de origen, y que es lo que finalmente “compran” para visitar-. Y cuando hablamos de alteración de modelos “tradicionales” de la vida social, entendemos como aquello que originalmente contribuyeron a concebir cierta comunidad como “turística”, que muestran procesos o herramientas tecnológicas distantes temporalmente a los manejados por poblaciones contemporáneas, o elementos de lo cotidiano (vestido, calzado, relaciones de género, relaciones intergeneracionales) distantes a como se manejaría en las grandes urbes del mundo “desarrollado”.

Sin embargo, la aparición del turismo en nuestro país tendría una vida breve, que se vio interrumpida a inicios de los años 80 con las noticias de un conflicto armado interno que tendría como principal escenario los andes centrales y sur, pero que en algún momento se trasladaría a la capital. Definitivamente estas noticias causaron un efecto negativo en la promoción de nuestro país como destino turístico interesante. Si a esto sumamos que los principales destinos turísticos estaban ubicados precisamente en la zona andina, que en el norte no existían atractivos suficientes para diseñar ofertas interesantes, y que las principales ciudades de la Amazonía tenían un muy deficiente sistema de transportes, no es muy complicado concluir que la afluencia de turistas fue bastante reducida.

A partir de la segunda mitad de la década de 1990, después de un bastante agresivo shock económico neoliberal y con la sensación social de que se había derrotado al terrorismo, el Estado Peruano inició un fortalecimiento de la industria turística interna, destinada tanto al público nacional como externo. De esta forma, el año 1998 fue declarado oficialmente como “Año de los 600 mil turistas” y el año 1999 como “Año del turismo interno”. Estas señales nos hablan de una clara intención del Gobierno de aquellos años, de fortalecer la industria turística.

Los 600 mil turistas de los que nos habla el nombre oficial del año 1998 podrían parecer una meta fácil de conseguir –y por cierto fue levemente sobrepasada-, comparada a los 3 millones de turistas que se esperan recibir en el 2013. Pero algo bastante sencillo de comprobar es que la industria turística en nuestro país había sido bastante pequeña en la década de los 80. Es recién a partir de la derrota de Sendero Luminoso a partir de 1992, y con una agresiva campaña estatal que buscaba mostrar en los mercados internacionales la

“nueva era” social y económica en que nuestro país había entrado, que esta industria empezó a dar pasos que avizoraban un crecimiento.

Este crecimiento vino acompañado con políticas estatales y privadas de formación y fortalecimiento de organismos multisectoriales. De esta forma se crearían en 1992 el Instituto de Defensa de la Competencia y la Propiedad Intelectual (INDECOPI), en 1993 el Viceministerio de Turismo –adscrito al Ministerio de Comercio Exterior y Turismo–, en 1994 la Policía Turística y finalmente el Centro de Formación Turística. Uno de los más conocidos, quizás por el impacto mediático, sería PromPerú (Comisión de Perú para la exportación y el turismo). Dependiente del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, creado en 1995 es uno de los principales entes estatales que coordina la actividad turística y exportadora, así como la “promoción” de los destinos y rutas turísticas en diferentes ferias internacionales en diversos continentes.

Además de estas instituciones, tenemos a otras asociaciones privadas como la Cámara Nacional de Turismo (CANATUR), los Gremios Nacionales y regionales de Hoteles, restaurantes o empresas de transportes terrestres y aéreos. Estamos de esta manera frente a acciones concertadas desde el Estado a través de la formación de instituciones y el establecimiento de políticas de estímulo a la industria turística; y por otro lado tenemos los esfuerzos de estas mismas empresas relacionadas directa o indirectamente al rubro por promover el turismo interno y las visitas de turistas extranjeros.

Sin embargo cada caso regional ofrecía realidades y retos que debían ser afrontados de una manera diferente. Como se mencionó líneas arriba, la región geográfica más conocida por su potencial turístico era la comprendida entre las regiones Cuzco, Puno y

Arequipa (siendo la primera de estas la que concentra la mayor cantidad de atractivos y visitantes). Frente a esta realidad, estaban otras regiones con potencial mucho menos desarrolladas: la costa norte, la costa sur, la selva norte y la sierra norte.

En este capítulo historizo y analizo uno de los “conceptos turísticos” desarrollados en la última década por el conglomerado de instituciones que enumeramos líneas arriba – aunque dirigido por PromPerú-: la ruta Moche. Esta descripción detallada se basará en documentación producida por las mismas instituciones estatales responsables de la misma, y en producción periodística, que nos permitirá tanto una visión desde dentro del concepto, como en la forma en que apreciada por agentes sociales externos. El documento que analizo corresponde a un plan de acción que estará vigente desde el año 2008 hasta el 2018. Al estar esta tesis desarrollada en un punto temporal intermedio nos permite hacer un seguimiento de las acciones llevadas a cabo (o no), y las trayectorias culturales y políticas por donde este desarrollo de una ruta turística podría transitar en los años venideros.

Describiendo el concepto “Ruta Moche”

Los responsables de la ruta Moche la definen como “aquella en que se puede experimentar las milenarias tradiciones Mochica que perduran hasta la actualidad y se ponen de manifiesto en la exquisitez de su gastronomía, el trabajo de su gente y la belleza de sus playas, todo esto en un universo con identidad propia”¹.

Esta importancia otorgada a la experiencia dentro de un concepto turístico no es casual, ni mucho menos:

¹ Fuente: Diario Gestión
<http://www.semanarioexpresion.com/Presentacion/noticia2.php?noticia=178&categoria=Culturales&edicionbuscada=749>

“La siguiente parada es donde los hermanos García. El clan familiar es conocido como El rostro inconcebible, por su parecido facial con típicos huacos-retrato plasmados en la cerámica moche. Ellos lo deleitarán desde la entrada a su taller con la melodía del pututo (instrumento de viento tipo trompeta hecho de una caracola o similar). Su performance, de corte más artístico, incluye la reproducción de réplicas utilizando moldes de barro, además de un espectáculo musical con disfraces y trajes tradicionales”. (El Comercio, 20 de enero de 2009).

Y es que uno de los pilares alrededor de los cuales ha sido construido este concepto turístico ha sido un estímulo a que los visitantes “se sientan parte” de la historia, haciéndola viva. Estamos pues ante un nuevo concepto de lo que ahora consideramos turismo:

“El estar siempre enfocados en la oferta arqueológica ha sido uno de los grandes errores del turismo en el Perú. Es necesario mostrar también la cultura viva’, comenta Carlos Díaz, líder de la agencia Greentours, quien agrega que dichas actividades no solo ayudan a mejorar la calidad de vida de los locales al generarles ingresos, sino también *refuerzan su identidad.*” (El Comercio, 20 de enero de 2009) (Énfasis propio).

De esta manera, todo este concepto ha sido elaborado alrededor de la necesidad de brindar al turista una experiencia inolvidable, donde nada debería fallar (transporte, hospedaje, alimentación, visitas a sitios arqueológicos, etc). Pero para construir un concepto de lo Moche, primero es necesario construir al sujeto étnico Moche:

“Uno de los pueblos más notables de la antigüedad americana es el Muchik o Mochica cuyo escenario geográfico ancestral es la costa norte del Perú (...) El marco

ambiental ecuatorial marcó la identidad cultural del pueblo Muchik o Mochica y hacen del mismo uno de los legados culturales más emblemáticos del antiguo Perú que siempre vienen sorprendiendo al mundo.

Los periodos y designaciones culturales del pueblo Muchik a través de su historia milenaria son los siguientes: Cupisnique (2500-400 a.C.); Salinar (400 –100 a.C.); Moche (100 -750 d.C.); Sicán o Lambayeque (800-1350 d.C.); Chimú (1300-1470 d.C.) hasta el mundo mestizo lambayecano de hoy en día donde la matriz étnica y cultural predominante es Muchik o Mochica.

Se entiende por pueblo Muchik a un grupo étnico que comparte un mismo territorio, idioma, costumbres, prácticas funerarias, tecnologías de la alimentación, abrigo, vivienda y valoración cultural de un ámbito territorial ecológicamente diverso a lo largo de milenios. Desde los periodos arqueológicos hasta el presente se continúa aún con muchos rasgos conservadores de la tradición cultural Muchik o Mochica. El término Muchik o Mochica es el nombre de la lengua con la cual se comunicaba este pueblo la misma que se ha extinguido en el siglo XX. Sin embargo, prácticamente la mayoría de los nombres (topónimos y antropónimos) de provincias, distritos, caseríos, nombre de alimentos y otros componentes del mundo natural así como apellidos contemporáneos lambayecanos de hoy son de prosapia lingüística Muchik. El ámbito costero de Lambayeque a pesar del mestizaje, es étnicamente y culturalmente el más Muchik de todo el Perú. El concepto de la muerte asociado al culto de los ancestros fue gravitante en el pensamiento Muchik.”. (Promperu, 2008)

El párrafo citado brinda muchos niveles de análisis. Uno de los primeros a resaltar es que cuando hablamos de Moche (o lo Moche) no estamos hablando ya de una cultura prehispánica que existió en un espacio temporal determinado, con sistemas políticos, económicos y culturales determinados -y que muy probablemente hayan desaparecido el 800 d.C.-. Sino que estamos en primer lugar ante una categoría histórica aglutinante de diversas culturas prehispánicas (Cupisnique, Salinar, Moche, Sicán, Chimú) que se desarrollaron en un territorio en común y que fueron superponiéndose en el poder político aparentemente de forma sucesiva.

Un segundo nivel de análisis -más atractivo para nuestro trabajo- es la concepción que se tiene de lo Moche ahora. Según el documento citado, el pueblo Moche es un “grupo étnico” que comparte diferentes características materiales e inmateriales, muchas de ellas producto de una continuidad cultural, que se remonta por lo menos a 1200 años atrás. Más allá aún, nos describe que en Lambayeque la “matriz étnica y cultural” predominante es la Moche. Producto de este predominio son la alta cantidad de topónimos y otras denominaciones que provendrían de la lengua Muchik -que habría desaparecido a finales de la década de 1920-. Tenemos pues entonces a un grupo étnico que estaría directamente ligado -cultural y biológicamente- a aquellos que en algún tiempo construyeron los diferentes sitios arqueológicos de los que forma parte la ruta Moche:

“Ir a Mórrope es ir al encuentro de la historia viva. Recorrer sus calles e ir hacia sus caseríos y centros poblados que no pasan de los 100 habitantes, es ir para saludar a los mochicas vivientes, a la raza prehispánica que a pesar de los siglos, sobrevive a más de 1000 años de su máximo florecimiento.

La sangre Muchik sigue recorriendo venas de miles de lambayecanos, pero es en Mórrope, distrito de la provincia de Lambayeque, donde viven los *descendientes directos* de la etnia moche y que en su vida cotidiana usan aun costumbres ancestrales e incluso una infraestructura que los primeros españoles convirtieron en capilla, pero que era un santuario mochica.

Mórrope se ha autoproclamado como el último rincón de la cultura Mochica, porque a pesar de los siglos pasados, su raza, costumbres y tradiciones aún perdura y el secreto de ello, se debe a que su población en los últimos años ha estado libre de las invasiones migratorias debido a su ubicación en medio del desierto, y algo separado del resto de la región.

Ahora que pasa la nueva Panamericana Norte, el tránsito hacia Mórrope es más fluido, pero aun así los morropanos se sienten orgullosos de llevar el *mismo ADN* de las momias halladas en las huacas más ricas del Complejo Arqueológico “Huaca de la Cruz”, ubicado en el extremo noroeste del Santuario Histórico del Bosque de Pómac, donde en 1936 fue encontrado el famoso Tumi de Illimo”. (Radio Programas del Perú, 16 de marzo de 2013) (Énfasis propio)

Quizás lo primero que llame nuestra atención es la abundancia de referencias biológicas que todos estos documentos refieren. Entendemos que estas son necesarias en la medida que se busca identificar directamente a las comunidades que habitan actualmente Lambayeque, con aquellas que en algún momento construyeron los edificios que ahora ocupan a arqueólogos y fascinan a los turistas. Uno de los lazos que se pueden constituir de

manera más estable y duradera es definitivamente el lazo biológico. Para esto se apela discursivamente a tres recursos:

-La semejanza fenotípica: Curiosamente uno de los mayores trabajos que ocuparon a las culturas prehispánicas que se desarrollaron en este territorio fue la elaboración de los denominados “huacos retratos”: vasijas ceremoniales o de uso cotidiano que reflejaban rostros con distintos gestos (alegría, llanto, tristeza), esta reproducción aparentemente fue realizada de una manera que ahora podríamos llamar naturalista, lo cual nos haría pensar que los rostros observados son una fiel reproducción de rostros de sujetos que en aquel momento sirvieron de modelos.

Decimos que esta práctica a la larga resulto de un uso paradójico, pues el parecido fenotípico (facial) que estos huacos podrían tener con pobladores de algunas comunidades campesinas o de pescadores en Lambayeque, lleva a la construcción de una ecuación sencilla -y por lo tanto sospechosa- de que si estos rostros son “iguales”, quiere decir que los sujetos de ahora son descendientes directos y genéticamente ininterrumpidos de aquellos que sirvieron de modelo.

Otro ejemplo lo tenemos en la construcción de las estatuas móviles que forman parte de una animación final ubicada a la salida del recorrido del Museo Tumbas Reales de Sipán. Entrevistando a uno de los guías nos cuenta que para el diseño de los rostros de estos guerreros (que escoltan a la estatua del Señor de Sipán), fueron utilizados como “modelos”, pescadores que habitan en la caleta de San José, también en Lambayeque.

-Costumbres y Tradiciones: Según el material consultado, observamos que existe una comparación constante entre lo que se denominan “costumbres”. En primer lugar,

debemos esclarecer un poco más este término: entendemos por costumbres a determinadas formas de producción de artefactos, edificios o accesorios con finalidad utilitaria, ritual o decorativa (o más de una finalidad). Estas formas de producción requerían la aparición y formación de especialistas en determinadas actividades, herramientas específicas, e inclusive grupos de estos especialistas que adicionalmente podrían compartir lazos de parentesco u otro tipo de afinidad.

Sin embargo, las concepciones actuales de la industria turística nos obligan a revisar estas definiciones en la búsqueda de desarrollos que incluyan la preservación de estas costumbres como una actividad económica cuyos productos tendrán por destino la venta a los turistas -finalidad que obviamente no existía mil años antes-.

Otra objeción que podríamos poner a esta concepción es, de nuevo, la simpleza de la ecuación. En primer lugar no podemos deducir que si los productos finales de una actividad productiva son parecidos, suceda lo mismo con los procesos. Y en todo caso, pudiera ser demostrado la semejanza de las formas de producción, esto podría ser consecuencia de infinidad de motivos, todos distintos a la aducida “continuidad cultural”.

-¿Siempre estuvieron ahí?: Otro aspecto que en los discursos está presente de una manera soterrada, es la idea de que el pueblo Moche “siempre estuvo aquí”, y la presencia milenaria de esta etnia tiene como resultado la “exitosa adaptación climática” al desierto ecuatorial.

Estas afirmaciones obvian en primer lugar procesos de migración desde y hacia diferentes poblados considerados en la ruta Moche, durante siglos y que modificaron los lazos sociales y de parentesco de los mismos. Asimismo, diferentes investigaciones

arqueológicas nos hablan de grandes procesos de migración, fundación y abandono de pequeños y grandes centros urbanos, que por cierto llevan a considerar la “desaparición” de una cultura prehispánica.

Estas tres consideraciones tienen asimismo muy presente un aspecto de formación de etnicidades, que será tratado en otro momento de este trabajo.

Mencionaba líneas arriba la importancia que tiene en el diseño y la puesta en marcha de la Ruta Moche, lo que se denomina como Patrimonio Cultural Material e Inmaterial, para este motivo se puso en marcha en un inicio, tareas de registro e inventario de diferentes prácticas:

- “Artesanías.- Se realizará un inventario y registrará el tipo de artesanías que incluyen también las herramientas del campo y pesca por comunidades tradicionales y asentamientos mestizos de raíz étnica y cultural Muchik (...)
- Vestido.- Investigar la existencia de un vestido propio o típico de cada comunidad y registrarlo (...)
- Instrumentos musicales y música.- Investigar los instrumentos musicales por cada comunidad y registrarlo. El instrumento musical se debe documentar programar la capacitación en la elaboración y continuidad del mismo (...)
- Gastronomía.- Investigar la comida, bebida y dulcería cotidiana y festiva del ámbito lambayecano en particular de la gastronomía de raigambre Muchik, una de las más ricas del Perú (...)

- Arquitectura vernacular.- Tanto doméstica como comunal, religiosa y funeraria (...) Efectuar un inventario de la arquitectura Muchik en todo el ámbito lambayecano es una prioridad.
- Curanderismo, parafernalia curandera y geografía sagrada.- Existente en las comunidades indígenas y mestizas (...)
- Danza y baile.- (...) La danza y baile mestizos de ancestro Muchik es de una riqueza extraordinaria la cual hay que documentar, conservar y promocionar para las futuras generaciones.” (Promperú, 2008)

La importancia en ese sentido del inventario dentro de la Ruta Moche tiene una doble intencionalidad aparentemente paradójica: preservar y difundir. Se preserva con la idea de que ciertas costumbres no sean perdidas ni tergiversadas. Pero también se registra con la finalidad de que sean catalogadas para su ocasional manipulación con fines turísticos.

Del mismo modo, este registro permite lo que en algún momento sería la construcción de experiencias para el visitante: donde en un mismo lugar y tiempo pueda ver, oír, comer lo Moche. Estas experiencias tendrán en algún momento la forma de puestas en escena -performances- que cumplan los requisitos buscados y permitan que la visita a algún sitio arqueológico no sea solamente tal, sino se convierta en una “experiencia de los sentidos”.

“Además de su riqueza arqueológicas, la Ruta Moche es un paraíso para los sentidos, desde sus reparadoras aguas termales hasta sus apacibles playas del norte, la deliciosa comida, los brebajes y sus reservas naturales” (Andina, 28 de julio de 2013).

Rutas Turísticas

Dentro de este concepto, se han diseñado –en Lambayeque- 4 tipos diferentes de rutas que buscan explotar un concepto diferente de la visita, buscando en primer lugar atraer a un tipo específico de turista, y ofrecer un tipo de atractivo específico que pueda ser explotado, para luego hacer otro tipo de oferta y buscar la permanencia del turista mayor cantidad de días en la región.

- 1- Chiclayo – Museo Tumbas Reales de Sipán – Lambayeque – Túcume – Bosque de Pómac; en este recorrido encontramos el Museo Tumbas Reales de Sipán, ubicado en la ciudad de Lambayeque, cuenta con una demanda turística muy elevada. Asimismo en el distrito de Túcume se hallan las famosas Pirámides de Túcume, y el recorrido finaliza en el Santuario Histórico Bosque de Pómac. Si bien el carácter de la ruta está orientado al turismo cultural, en Pómac se complementa con el turismo de naturaleza, y observación de aves, ya que es aquí donde se encuentra la Pava Aliblanca, especie que hasta hace pocos años se consideraba extinta.
- 2- Chiclayo – Chaparrí, esta ruta está dedicada al desarrollo de actividades relacionadas con el turismo de naturaleza. Chaparrí cuenta con un albergue turístico rural, que ofrece servicios de hospedaje, alimentación y guiado. Este destino es muy visitado por los observadores de aves.
- 3- Playas: Pimentel, Puerto Eten, Santa Rosa, es un recorrido complementario, orientado al turismo de playas. Entre las actividades se desarrollan el surf y los recorridos en caballitos de totora.

4- Chiclayo – Zaña, aquí se desarrollan recorridos de los principales monumentos históricos.

Cabe resaltar también la confluencia de entidades estatales y privadas que participan en la ejecución de esta Ruta Moche. Entre los estatales tenemos:

Actores Involucrados	Competencias y Funciones
MINCETUR	<ul style="list-style-type: none"> • Encargado de formular, proponer, dirigir, ejecutar y evaluar la Política Nacional de Turismo y Artesanía, así como proponer y emitir según el caso, las normas de alcance nacional que correspondan a la actividad turística y artesanal, en coordinación con los sectores e instituciones vinculadas a su ámbito.
PROMPERU	<ul style="list-style-type: none"> • Diseñar y ejecutar la promoción a nivel nacional e internacional, de manera responsable y sostenible, a través de acciones y estrategias realizadas en coordinación continua con el sector público y privado. • Generar información turística relevante. • Asesorar y transferir conocimientos a los gobiernos regionales y locales que permita una adecuada coordinación de la estrategia de promoción del turismo en cada región.
INRENA	<ul style="list-style-type: none"> • Encargado de realizar las acciones necesarias para el aprovechamiento sostenible de los recursos naturales renovables, la conservación de la diversidad biológica silvestre y la gestión sostenible del medio ambiente rural, estableciendo alianzas estratégicas con el conjunto de actores

	<p>sociales y económicos involucrados.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Creada por Decreto Ley N° 25092 (27 de Noviembre de 1992).
MINCUL	<ul style="list-style-type: none"> • Formular y ejecutar las políticas y estrategias del Estado en materia de desarrollo cultural, defensa, conservación, difusión e investigación del Patrimonio Cultural de la Nación.
CITE SIPAN	<ul style="list-style-type: none"> • Desarrollo de oferta de productos dirigidos al turismo líneas de orfebrería, cerámica, algodones nativos, vegetales. • Promover la innovación tecnológica y el desarrollo articulado de la actividad artesanal y turística. • Aumentar la competitividad, mejoran los diseños, y la calidad del trabajo que realizan los artesanos.
CENFOTUR Chiclayo	<ul style="list-style-type: none"> • Propiciar la investigación, formación y capacitación técnica profesional aplicando nuevas tecnologías. • Capacitar a la población rural en proyectos de Responsabilidad Social, involucrando a todos los actores en temas de sostenibilidad turística.
iPERU	<ul style="list-style-type: none"> • Ofrecer información turística oficial sobre atractivos, rutas, destinos y empresas que brindan servicios turísticos. • Otorgar la asistencia necesaria si los servicios turísticos contratados no fueron brindados de acuerdo a lo ofrecido por los operadores turísticos, a través de la conciliación y mediación.
	<ul style="list-style-type: none"> • Planear, organizar, dirigir, ejecutar, coordinar, controlar y supervisar las actividades policiales relacionadas con el turismo, a fin de prevenir,

<p>MININTER (Dirección de Turismo)</p>	<p>investigar y denunciar los delitos y faltas que se cometan en agravio de los turistas; asimismo, garantizar la seguridad y protección de los turistas.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Proteger al turista y a sus bienes y darle información adecuada y oportuna con el propósito de contribuir al desarrollo de la actividad turística. • Garantizar el cumplimiento de las disposiciones legales y administrativas vigentes, relativas al orden, seguridad del Turismo Nacional. • Prestar apoyo y mantener relaciones de coordinación y/o colaboración con Entidades del Sector Turismo, Público, gobiernos locales, autoridades políticas, embajadas, etc., encargados de promover el desarrollo del Turismo en el Perú.
<p>Unidad Ejecutora 11: NAYLAMP - Lambayeque</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Garantizar, activar y potenciar la protección, defensa, conservación, investigación y difusión del patrimonio arqueológico de Lambayeque para desarrolla un producto turístico sostenible. • Inventariar, registrar, proteger, delimitar, investigar, conservar y poner en valor los monumentos arqueológicos de Lambayeque. • Desarrollar la infraestructura para la investigación científica y turística en los monumentos arqueológicos. • Ampliar, mejorar, mantener y actualizar la museografía de la región Lambayeque. • Construir museos de sitio con condiciones museográficas y de seguridad para su puesta en valor y al servicio del turismo.

	<ul style="list-style-type: none"> • Creada mediante Ley N° 28939 del 22 de diciembre del 2006. Decreto Supremo N° 029- 2006-ED del 2006.
--	---

Fuente: Promperú, 2008

Para finalizar este análisis, nos parece adecuado listar otras iniciativas de Rutas Turísticas que se vienen desarrollando en otras partes de nuestro país, y desarrollar por qué el caso que hemos seleccionado nos parece trascendente.

Después de creado el concepto de la Ruta Moche, se optó por crear este concepto con un marco general semejante en otras partes del país, fue así como aparecerían:

- Ruta Río Amazonas
- Ruta Playas del Norte
- Ruta Paracas Nazca
- Ruta Kuelap Amazonas

De acuerdo al Mincetur: “El Destino “Río Amazonas” se puede conceptualizar como aquel lugar donde el visitante experimenta el contacto auténtico con la naturaleza con servicios innovadores y de calidad”.²

Para el caso de la ruta Paracas-Nazca: “La zona de Paracas-Nazca se identifica para el turismo receptivo como un destino complementario al circuito turístico tradicional del sur. Fundamentalmente Cusco-Arequipa-Puno, que se realiza principalmente por vía aérea desde Lima o desde Arequipa y en menor escala por vía terrestre a través de la ruta Nasca-

² Fuente: <http://www.mincetur.gob.pe/newweb/Default.aspx?tabid=4179> (Fecha de Acceso: 15 de julio de 2013)

Puquio-Abancay-Cusco. El tipo de turismo que desarrolla el turista extranjero en el destino es principalmente el histórico-cultural, concentrado en actividades relacionadas a la visita de las líneas de Nazca. En segundo lugar, el turismo de naturaleza y recreación, se desarrolla en actividades como el paseo a islas Ballestas y la visita a la Reserva Nacional de Paracas.”³.

En los dos primeros casos, lo que se busca mostrar a los turistas y que sea motivo de atracción y visita son lo que podríamos denominar “maravillas naturales”, es decir, formaciones geográficas que por su belleza o por su gran tamaño sean motivo de difusión. Tal es el caso de un paseo por el río Amazonas, o pasar unas vacaciones en muchas de las playas del Norte.

En los dos últimos casos tenemos Rutas que buscan mostrar atractivos naturales, junto con atractivos históricos o arqueológicos. La diferencia con la Ruta Moche, es que el caso que nos atrae contiene casi todos los ingredientes descritos líneas arriba, con el adicional de una fuerte tendencia a la categorización étnica, con la que se busca aducir una continuidad cultural. La sensación de tener vivos a herederos directos de lo que construyeron los sitios arqueológicos que nos maravillan, de ver sus costumbres –danzas, cocina, medicina tradicional-, invita necesariamente a la construcción de experiencias, diseñadas según los cánones del nuevo turismo, y que se verán reflejadas en la construcción de una nueva museología, y una nueva forma de puestas en escena que revivan el pasado: performances que en cada ocasión (re)construyan el sistema.

³ Fuente: <http://www.mincetur.gob.pe/newweb/Default.aspx?tabid=4279> (Fecha de Acceso: 15 de julio de 2013)

CAPÍTULO 4

LOS MOCHE EN EL MUSEO: REEVALUANDO ETNICIDADES

Hace pocos años, cuando el político aprista Javier Velásquez Quesquén –ahora Congresista- pretendió lanzar su pre-candidatura a la Presidencia de la República, eligió lo que para él era un lugar propicio para hacerlo: el Museo Tumbas Reales de Sipán. Para este motivo se organizó una ceremonia que, entre los discursos, vivas, ovaciones -que normalmente se pueden encontrar en cualquier campaña de proselitismo político en nuestro país- tenía además como componente principal una escena –que podríamos calificar de ritual- en la que ingresaría el escenario principal de la ceremonia un actor vestido de El Señor de Sipán, acompañado de un séquito de soldados, músicos y mujeres. En esta ceremonia – dentro de la primera principal-, el Señor de Sipán le brindaba el cetro de mando a este político, mientras le decía que le encargaba el mando de “estas tierras moches y de todo el país”. Después de recibir el cetro de manos del mismísimo Señor de Sipán, Velásquez emitiría un encendido discurso en el que antes de contar a la también encendida audiencia cuáles serían sus principales políticas de gobierno si es que llegara a la Presidencia de la República, se encargaría de dejar en claro que era uno de los privilegiados descendientes de “el gran gobernante moche que descansa en este mismo Museo”, y por lo tanto descendiente también de una cultura milenaria que había alcanzado grandes niveles tecnológicos, culturales y económicos, al punto de llegar a ser una de las más importantes del Antiguo Perú.

Finalizado el discurso principal, se presentaron también otras personas que acompañarían al político durante su campaña a ser candidato presidencial. Luego, se tocó

una marinera bailada por una joven pareja. Velásquez no logró el objetivo de convertirse en candidato presidencial, tras lo cual sería candidato al Congreso de la República, donde sí obtuvo éxito electoral.

Más recientemente –en este año 2013-, se realizó en la ciudad de Lambayeque una presentación de música y danza a cargo de la artista Fabiola de la Cuba. Si bien este no era la primera presentación que esta artista hacía en la región Lambayeque, esta vez el motivo que la congregaba era especial: el reciente descubrimiento de la tumba de una Sacerdotisa en el sitio arqueológico de Chornancap, realizado por un equipo de arqueólogos dirigidos por Carlos Wester. En esta presentación artística –que fue de ingreso libre, y auspiciada entre otros por la Municipalidad de Lambayeque, la Dirección Regional de Cultura de Lambayeque y la Unidad Ejecutora Naylamp del Ministerio de Cultura- se hizo además una representación de la Sacerdotisa de Chornancap, a cargo de una actriz sobre una litera de madera cargada por cuatro “soldados”.

Previamente a esta presentación, De la Cuba realizó una actividad de “pre-producción”: visitó el mismo sitio arqueológico de Chornancap –en el distrito de San José, a 8 kilómetros de Lambayeque-, y especialmente al Museo instalado en una zona cercana:

“Como se sabe, Fabiola de la Cuba hará una obertura de la Sacerdotisa de Chornancap en su próximo show "Todo el Perú", (...) El recorrido se inició en el Museo de Sitio Chotuna Chornancap, donde Fabiola de la Cuba quedó impresionada con todas las piezas que fueron utilizadas por este importante personaje femenino, al cual representará junto a toda su corte, durante el mega espectáculo que será completamente gratuito para la población.

Posteriormente la cantante junto a los representantes del PENL y la DRC visitaron el Museo Brüning, donde admiraron las piezas ornamentales y Fabiola de la Cuba quedó impresionada con todos los objetos que fueron encontrados en octubre del año 2011 en el Complejo Arqueológico Chotuna Chornancap.” (eldigital.pe, 11 de abril de 2013)

El día central de la presentación, en la obertura del espectáculo se representaría a la Sacerdotisa de Chornancap, inserta dentro de una escenografía y una puesta en escena (de otros actores también representando a soldados) que acompañaban las frases que exaltaban el pasado pre-incaico lambayecano y haciendo a los espectadores descendientes de aquella cultura con tan grandes resultados arquitectónicos, económicos y tecnológicos.

Estos dos acontecimientos –separados por alrededor de 5 años- tienen varias cosas en común y otras que separan uno del otro. Entre las comunes podemos enumerar la “representación” de un personaje que probablemente existió hace más de mil años, representación que esta insertada dentro de serie de elementos escenográficos, musicales y teatrales que armarían en su conjunto lo que podemos denominar una puesta en escena o performance. En ambos casos, la mencionada performance no tiene un fin último en sí misma, sino en una utilización posterior con fines que sí son diferentes: de campaña política en un caso, de presentación folclórica en el segundo.

Pero hay un aspecto adicional que en ambos casos es resaltable, y se trata de la participación protagonista de los museos: en el primer caso como contenedor del evento, en el segundo como “contenedor de conocimiento” para conocer al personaje histórico que se iba a representar posteriormente.

Hasta la década de 1980, en la región Lambayeque solamente existía un museo, el museo Brüning –fundado en 1966-. Después del descubrimiento del contexto funerario Moche –que luego sería denominado como El Señor de Sipán-, empezaría una serie de inauguraciones de museos arqueológicos y museos de sitio que hasta hace pocos años viene produciendo mayores frutos: primero sería el Museo de sitio de Túcume a inicios de la década de los 90, luego vendría el Museo Tumbas Reales de Sipán, el Museo Sicán, el Museo de Sitio de Huaca Rajada y el Museo de Sitio Chotuna Chornancap, haciendo un total de 6 en toda la región (Hernandez y Arista, 2011).

En este capítulo intentaré ahondar en la importancia y repercusiones que vienen teniendo los museos en la construcción y desarrollo de la categoría cultural que denominamos como “Lo Moche”, intentando esclarecer las consecuencias que este concepto tendría en concepciones étnicas o de etno-marketing (Comaroff, 2009), especialmente las actividades de venta de artesanía dentro de los mismos museos, fuera de ellos y en circuitos comerciales paralelos, donde se vienen construyendo discursos de identificación sometidos también a políticas de la identidad por los propios artesanos, artistas y funcionarios de la cultura.

Para este motivo, nuestro trabajo de campo se ha centrado en el Museo Tumbas Reales de Sipán, ubicado en la ciudad de Lambayeque, y que es de lejos el museo más importante de la región tanto en infraestructura, en cantidad de visitantes que recibe y difusión dentro de los circuitos turísticos y especialmente dentro de la Ruta Moche. Esta preponderancia solo es acompañada por los Museos de Sitio de Túcume y de Sicán, aunque en menor grado.

Este museo fue fundado el año 2002 y fue financiado principalmente por la Cooperación internacional, por el dinero recaudado por la exposición de los hallazgos en diferentes países de Europa y Estados Unidos, y también por el Estado Peruano. Desde su fundación hasta ahora ha sido dirigido por el arqueólogo Walter Alva, y dentro de sus instalaciones funciona también el Proyecto Especial Naylamp Lambayeque del Ministerio de Cultura –que administra todos los museos, además de los proyectos arqueológicos que se llevan a cabo en toda la región-.

Desde su fundación hasta la actualidad, este espacio se ha convertido en referente obligatorio para todo aquel lambayecano que quiera conocer acerca de su historia, o foráneo que quiera conocer un poco más de los trajinares históricos de estas tierras. Esta legitimación del conocimiento que el Museo contiene y expone depende de la importancia y la significación de las piezas mostradas, de su interrelación, de la investigación en que se asientan. Del mismo modo, ha sido aceptado socialmente por la capacidad de comunicación de estos resultados de investigación: comunicación de sus enunciados, de su vinculación con las sensibilidades de una sociedad, y de la autoridad o validación de quienes emiten y/o avalan estas enunciaciones. Borea (2004) describe las razones arriba mencionadas como puntos importantes a considerar dentro de un museo como hecho expositivo. Más aún, el hecho de visitar una exposición –en este caso un Museo- implica considerar a la visita como un proceso de interacción social tridimensional, donde el visitante se relaciona no sólo con los objetos expuestos, sino también con otros elementos –los otros visitantes, la duración de la visita, y las narraciones museísticas a las que el visitante es sometido-.

Cuando menciono las narraciones museísticas que a las que todos los visitantes son expuestos, hacemos una afirmación general, ya que una primera visita a este Museo nos mostrará que sólo es posible para el visitante construir una sola narrativa lo que es expuesto. Esta afirmación se ve demostrada por diversos hechos: sólo es posible un recorrido dentro del Museo, y que este recorrido tiene etapas que pueden ser también entendidas como bloques narrativos que tienen un orden difícil de negociar o alterar.

Segura (2006) reflexiona acerca del rol de la ciencia arqueológica dentro de nuestro país en la construcción histórica del ideario de nación –o en este caso, de regionalismos-, apuntando que en regiones como Latinoamérica, con una fuerte herencia colonial y de fracturas sociales, la arqueología adquiere roles que no posee en Europa o Norteamérica. Cada descubrimiento–nombre poético con que se denomina a los resultados de los proyectos de excavación- busca tener un efecto en la construcción de las identidades regionales o nacionales respectivas. De esta manera, y en las últimas décadas del siglo XX, el rol del arqueólogo ha dejado de ser la de un mero científico social o humanista, sino que incursiona ahora en otros terrenos como el de la gestión cultural, la museística y la administración de empresas turísticas o culturales. Como es de suponer, la validez de los enunciados de algún arqueólogo debe estar respaldada por un historial de trabajos arqueológicos – descubrimientos, hallazgos- que ayudan a legitimarlo como una autoridad emisora de conocimiento.

Dentro de esta lógica, todo museo –y sus exposiciones- expresan una opinión, una versión de lo que fue la historia. Si esta versión está legitimada, entonces se convierte en conocimiento, y además forma opinión pública. Entonces surge la pregunta ¿quiénes son

activos y quiénes son pasivos en la generación de discursos expositivos, en la conformación y el debate de las opiniones públicas? (Borea, 2004).

El Museo Tumbas Reales de Sipán ha recibido desde su fundación diferentes opiniones acerca de las prácticas museísticas que ejerce, es decir, concibiéndolo como contenedor y contenido de conocimiento. Desde la crítica arquitectónica, Cortegana (2004), propone concepciones de ecología mental, social y medioambiental, para concluir que este Museo es una “oportunidad desperdiciada”, frente a las tendencias de la museología contemporánea en que el Museo no sólo sirve como contenedor de objetos y por lo tanto de un discurso histórico, sino también como contenido. En este sentido, Cortegana resalta un corte dialéctico entre la arquitectura externa –y su pretendida “recreación” de un edificio con características moche- y su diseño interno.

Respecto a su construcción, según la lógica de que todos los museos debían estar ubicados cerca de la zona donde el descubrimiento fue realizado, este museo no tendría que estar ubicado en Lambayeque, sino en Huaca Rajada (Distrito de Tumbán). Esta decisión se habría basado principalmente en la dificultad de acceso a la zona de Sipán, a que la ciudad de Lambayeque posee una oferta de hospedajes, restaurantes y demás servicios mayor que la que podría ofrecer el pequeño poblado de Sipán -o Pomalca, a 20 minutos de Sipán-.

Además, este museo no fue diseñado originalmente para tener una arquitectura que normalmente poseían los demás museos en la costa norte, fue diseñado para que su estructura se asemeje a un centro ceremonial preincaico de la costa norte –Moche o Sicán-. Este diseño trajo un costo mayor de construcción que si bien demoró algunos meses la

finalización, lo llevó a tener una arquitectura que ahora está dentro de lo que en otro momento denominaremos la iconografía de la identidad lambayecana.

Estos dos aspectos nos llevan a pensar que estaríamos entonces a un suceso – arquitectónico, arqueológico, pero también social y cultural- que cambiaría en adelante la concepción que se tendría del Museo, lo “museístico”, lo que un museo debe contener, cómo se debe mostrar, y los circuitos económicos –fuera de lo arqueológico y lo académico- en que este Museo está inscrito. Desde su fundación –el 8 de noviembre del 2002-, se convirtió en un ícono de lo cultural y turístico. Procedo ahora a hacer una breve síntesis de la arquitectura del museo, para terminar en algo que en este trabajo nos interesa más: el guion museográfico.

Al entrar al museo somos dirigidos mediante una rampa al tercer nivel, al entrar nos recibe un video de 1 aproximadamente minuto donde se hace un acercamiento al visitante a la cultura moche, el entorno geográfico y el espacio temporal en que se habría desarrollado; además de los tipos de territorios que dominaron (valles, desiertos, bosques secos y litoral marino). Luego, el recorrido sigue por una explicación de los orígenes moche, una explicación de su cerámica –legado cultural más conocido- con la que se describe las especies de flora y fauna domesticadas, además de su trabajo agrícola (a través de sus principales productos). Entre las demás actividades económicas están la pesca, la domesticación de animales (llama costeña, perro y pato doméstico), luego aparecen la metalurgia y orfebrería.

Al hacer una descripción de la religión y dioses mochicas, se explica que poseían dioses del mar, del cielo y de la tierra. Termina este nivel explicando distintos conceptos

de lo que vendría a ser la cosmovisión mochica: concepciones de la vida, la muerte, cómo dividían el universo (cielo, mundo de los vivos e inframundo), cada uno habitado por criaturas específicas que en situaciones normales no invadían el mundo de los otros.

El segundo nivel trae cosas más interesantes, se cuenta al visitante la historia del descubrimiento de la tumba del Señor de Sipán. Empieza por contarnos que “en abril de 1987, los arqueólogos deciden iniciar trabajos de investigación científica en Sipán para salvar este monumento y su valioso contenido del incontrolable saqueo y destrucción. Cuando ellos llegaron, la plataforma funeraria se encontraba seriamente afectada por decenas de perforaciones hechas por los profanadores”.

Acto seguido, se muestran fotografías que tienen como leyenda “Descubriendo la Tumba Real”. Finaliza esta parte con la recreación de la sección típica de Sipán y el trabajo de los arqueólogos, con elemento como cordeles, herramientas de excavación, tableros, plano, trípode, entre otros. El propósito es, como se dijo, traer a los visitantes al momento en que los arqueólogos iniciaban los trabajos de excavación. Luego se muestra un video en que explica la “metodología” del trabajo arqueológico emprendido: retiro de escombros, limpieza, registro de materiales, excavación, dibujado, análisis, etc.

Entonces se muestran los que fueron los primeros hallazgos: parte de una corona de cobre dorado, una máscara de cobre, un pectoral de recortes de concha, vasijas ofrendatorias y cabezas de búho en cobre dorado. Luego se irían encontrando otras piezas de cerámica y orfebrería, como un bastón de cobre representando un templo en miniatura; restos de imágenes de cerámica (semejantes a las representadas en el cetro), coronas de

cobra y pallares de piedra con marcas. También se descubriría un recinto de ofrendas, intacto y sellado donde se recuperaron hasta 1137 vasijas.

El quiebre narrativo de la visita se da cuando se anuncia el hallazgo de la Tumba del Señor de Sipán: “prosiguiendo la excavación arqueológica, en el centro de la plataforma se localizó el borde de un gran recinto abierto y vuelto a cerrar. El relleno de tierra comenzó a retirarse sin imaginar aún el descubrimiento próximo” (Rótulo del Museo⁴). En primer lugar se hallaría la osamenta de un guardián de la Tumba con los pies amputados, debajo de estos huesos aparecieron 17 marcas de madera desintegrada, “habían formado el techo de la cámara funeraria que se comenzaba a develar” (Rótulo del Museo). Debajo de estas capas estaría la cámara funeraria. La descripción del descubrimiento abarca hasta pequeños detalles:

“Las herramientas de los arqueólogos desempolvaban unas extrañas marcas metálicas. Marcaban un rectángulo y resultaron ser una especie de grapas o amarras que cerraron el sarcófago o ataúd. (...) Frente a la importancia del descubrimiento y su delicada conservación, los arqueólogos afinaron sus métodos. Cada capa o pequeño fragmento fue registrado y recuperado, solo así fue posible identificar y restaurar los ornamentos, emblemas o atuendos afectados por la oxidación”. (Tomado de Rótulos del Museo).

La primera capa extraída serían ornamentos reales: tres juegos de orejeras y narigueras con diversos motivos; además vendrían un soporte de cobre para adornos, una masa sólida de oro, puntas de lanza en cobre y una representación del uso de emblema.

⁴ Durante el trabajo de campo se visitó el Museo alrededor de 15 veces, sin embargo los rótulos fueron documentados el 24 de Noviembre de 2012.

En la segunda capa de los envoltorios funerarios aparecerían imágenes de cobre dorado sujetos a restos de textiles: estos serían los famosos estandartes de la iconografía mochica. En la tercera capa aparece un pectoral de spondylus cuyo diseño original representaría animales míticos, debajo del pectoral se encontraba un emblema de cobre dorado representando una silueta humana, usado como tocado ceremonial.

La cuarta capa exponía otro pectoral con cuentas de color rojo, tocados de algodón y cientos de pequeñas cuentas de un pectoral blanco, en la parte superior se mantenían las orejeras y narigueras de oro. Luego también un collar que representa frutos de maní en oro y plata, sobre los huesos del pecho del personaje. Al finalizar la descripción de los trabajos de excavación, se visualiza una “reproducción exacta” de la cámara funeraria del Señor al momento de su descubrimiento:

“A los pies y la cabeza tres mujeres menores de 20 años en sus ataúdes de caña, a su derecha un jefe militar con armas y atuendos de combate, a la izquierda el portaestandarte y un perro, en la esquina el cuerpo de un niño. Debajo, dos llamas fueron los primeros animales sacrificados y colocados al fondo del recinto. Por los 3 lados de la cámara se dispusieron un total de 5 nichos y hornacinas con 212 vasijas ordenadas simbólicamente, conteniendo ofrendas de comida y bebidas. Las vigas de madera cubrían toda la cámara funeraria. El soldado guardián fue colocado sobre una capa de relleno y en un nicho lateral el cuerpo de un vigía... era el séquito principal del Señor y las ofrendas cuidadosamente dispuestas para su viaje a la eternidad.” (Rótulos del Museo).

En los pasajes restantes de este nivel se muestran otros elementos metálicos y contextos funerarios que también fueron encontrados dentro de la cámara funeraria. (Ver Anexo 2, para una reproducción de la Guía Museográfica)

En una de las últimas etapas de la visita al Museo, se encuentra una sección denominada “Conservación y Reconstrucción”, mostrando los contrastes de las piezas encontradas antes y después del trabajo arqueológico y de reconstrucción, para su exposición. También otra área llamada “Recuperaciones”, que –como su nombre indica– narra la historia de diversas piezas que han sido recuperadas, después de que hayan sido extraídas por huaqueros y vendidas en contrabando.

La última sección no narra la historia de alguna otra tumba encontrada, de piezas arqueológicas recuperadas, ni restauradas. Lo que se muestra al visitante es una sala llamada “La Casa Real”:

“Esta sala es una *recreación* de la corte real del Señor de Sipán y los estamentos religiosos y militar que ostentaron la estructura política y social de su tiempo (...) El montaje está *sustentado* en los descubrimientos arqueológicos de las Tumbas Reales de Sipán, su interpretación y el estudio comparativo con representaciones de la cerámica Mochica.

Tratándose de una recreación que *debe reflejar* el espíritu de esta extraordinaria cultura para sustentar *la identidad y revalorar la autoestima de sus descendientes*, se ha utilizado como *modelo legítimo* a herederos de sangre. Cada personaje fue *cuidadosamente seleccionado* entre los habitantes de la región. Los ornamentos y emblemas son reproducciones exactas elaboradas por artesanos locales. Las vestimentas fueron

confeccionadas en algodón Mochica de colores naturales, hilado y tejido por mujeres que mantienen su arte *tradicional*.

Esta recreación con algunos movimientos electrónicos y música interpretada con instrumentos nativos, y constituye el testimonio y homenaje a los *Mochicas del pasado y del presente*” (Rótulos del Museo) (Cursivas propias)

Las imágenes que acompañan la escena son las siguientes:

- El Señor de Sipán en el trono real
- Cargadores y litera real
- Jefe de la guardia personal
- Soldados
- Esposas con menaje de comidas y bebidas
- Esposa principal
- El sacerdote
- Músico con trompeta de caracol
- Asistente del sacerdote
- Músico con quena
- Esposas del sacerdote
- Músico con antara
- Músico con tambor
- Escuderos y asistentes militares
- Niño con ofrendas

- Perro mochica con pelo
- Portaestandarte
- Portacascabeles
- Jefe militar
- Oficiales
- Soldados
- Músico con trompeta de cerámica

Aquí nos parece interesante retomar el concepto propuesto por McKenzie (2001) de “performance tecnológica”. Como mencionaba en la discusión teórica, este concepto se construye a partir de concepciones de Lyotard y de Foucault sobre las tecnologías a las que un discurso –que pretende ser conocimiento- busca apelar para hacer su performance eficaz. En este sentido, consideramos este Museo como performativo –o sea, eficaz-, en la medida que reúne las tres características que McKenzie menciona: emite un discurso cultural que –al provenir de fuentes legitimadas- evita el debate y fomenta la hegemonía; organiza este discurso mediante una narrativa que no permite negociaciones, sino al contrario, lleva al visitante por una historia ya concebida y que sólo puede ser asimilada. Por último, a través de las tecnologías de la “reconstrucción” –reconstrucción de la tumba, representación de una Casa Real-, busca traer ese pasado interpretado a un presente real.

El discurso de explicación de esta recreación tiene muchas cosas interesantes para el análisis, en primer lugar tenemos un uso recurrente a palabras que refieren a la legitimación de la puesta en escena. Sin embargo, en esta búsqueda y justificación de legitimidad de la recreación se confunden términos que refieren a la investigación científica antes, durante y después de la excavación arqueológica: los resultados

arqueológicos, su interpretación y estudios comparativos. Si bien la leyenda no aclara qué tipo de estudios comparativos se realizaron (y con qué se comparó), el resultado de estos estudios se ve reflejado en los personajes que se adicionaron a la representación y que no estaban presentes en el entierro encontrado, en las vestimentas de estos personajes adicionales, en la música que acompaña esta recreación y en la disposición espacial de los personajes.

Pero los términos de la investigación científica se confunden con otro tipo de términos que podríamos denominar como biológico-culturales. En primer lugar, los rostros de las esculturas móviles son reproducciones de rostros que fueron “cuidadosamente” buscados en toda la región. Los criterios de esta selección corresponden al parecido facial (biotípico) de estas personas seleccionadas, con ceramios que reproducen retratos. Luego, los trajes de estas esculturas fueron hechos por tejedoras contemporáneas que aparentemente utilizaron los mismos materiales (algodón nativo) y las mismas técnicas de producción que habrían sido utilizadas en la época del Señor de Sipán.

Finalmente, se manifiesta que toda esta reproducción ha sido hecha para revalorar la autoestima e identidad de sus descendientes, ya que todo está dedicado a “los Mochicas del pasado y del presente”. Esta combinación de términos científicos, culturales y biológicos oculta un elemento discursivo más: el mercado. Es natural suponer que el público del Museo no es solamente la población regional, sino de todas partes del mundo, a las que se busca ofrecer una idea no solamente de lo que fueron los Moches hace más de mil años, sino lo que son los Moches ahora. Esta conclusión tendrá una salida en la etapa siguiente del museo de la que hablaremos más adelante: una “típica aldea moche”, donde se encuentran artesanos que venden cerámicas, orfebrería, textiles, entre otros elementos.

Haciendo una revisión final del guión museográfico, encontramos una narrativa bastante bien construida. Debemos traer nuestra atención sin embargo al segundo nivel: se lleva al visitante a “acompañar” a los arqueólogos al trabajo realizado 15 años antes. Haciendo una rápida revisión a los museos peruanos que para este trabajo fueron visitados, normalmente el guion del museo consiste en la muestra de artefactos históricos, contextos funerarios, entre otros. Pero casi en ningún caso se muestra al visitante el “cómo” fueron encontrados. Es más, éste “cómo” es narrado a partir de una épica narrativa que coincide con el relato del mismo arqueólogo que descubriría al Señor de Sipán –y que mostramos en otro momento de este trabajo-.

Al llevar a los visitantes a ser testigos de este descubrimiento, a conocer las dificultades vividas, y los objetos que se iban develando, se fortalece el concepto de experiencia: el descubrimiento arqueológico no sólo es observado, sino que es vivenciado desde su ocultamiento hasta su desvelamiento. La metodología de “capas” de trabajo arqueológico se asemejan de esta forma a una trama dramática cuya madeja o desenlace se va desenredando poco a poco, evitando así en primer lugar brindar toda la información al observador en un solo momento –que luego no pueda manejar o confunda en detalles-, y luego se evita la distracción del observador, sino todo lo contrario: cautivarlo más dentro de la historia –por eso es que justamente se le llama guión museográfico-.

De esta forma consideramos que este museo –inaugurado el año 2002- se inserta dentro de un nuevo lenguaje con el que se construye lo turístico, lo museístico, y como mostraremos a continuación, lo étnico.

Al salir de la “Casa Real”, y después de haber presenciado la recreación del Señor de Sipán, su entorno político, religioso y social, la visita al Museo no termina. Al visitante le espera hacer una visita más, esta vez ya no a algún objeto, artefacto o entierro que fuera fabricado hace más de mil años, sino a otra recreación. Esta vez visitamos la lo que se llama una “típica aldea mochica”, que tiene alrededor de 8 edificios, la mayoría de los cuales asemejan a unidades domésticas. En el centro de la aldea tenemos una especie de plaza central, frente a la cual hay otra estructura que asemeja a un altar ceremonial en cuya pared trasera (o fondo del escenario) está dibujado un Ai-Apaec o dios decapitador.



Imagen 1: Vista de la Aldea Moche – Museo Tumbas Reales de Sipán



Imagen 2: Vista de la Aldea Moche y Danza folclórica– Museo Tumbas Reales de Sipán

Estas casas están habitadas, o mejor dicho ocupadas, ya que casi todos los días llegan artesanos de distintos lugares de la región para ocupar una de las viviendas de esta aldea, y exhibir los productos artísticos que han fabricado para la venta a los turistas que visitan el museo. No todos los artesanos venden el mismo producto: unos venden cerámica, otros mates burilados, otros productos hechos a base de palma macora, otros productos hechos a base de algodón nativo, otros productos de orfebrería en plata, etc. De esta forma, la visita de los turistas a esta aldea moche está diseñada para que visiten a los moches “en sus viviendas” y comprendan “sus productos”, haciendo que la experiencia de acercamiento a

lo étnico tenga necesariamente que estar relacionada con un intercambio comercial enmarcado dentro de una experiencia turística y en un territorio como el museo, que entiende su nuevo papel lejos de la mera presentación de artefactos históricos hacia un público indiferente.

Este grupo de artesanos, como mencionamos líneas arriba, proviene desde diferentes lugares, principalmente desde Mórrope, Monsefú, Puerto Eten y Lambayeque, lugares que tradicionalmente han sido identificados en la región con el diseño y fabricación de diferentes elementos artísticos.

Para este trabajo acompañé especialmente a los artesanos provenientes de Monsefú, Mórrope y Túcume. Estos tres lugares tienen características que llaman la atención por sus particularidades y diferencias entre ellos y dentro de la misma región. Monsefú se encuentra a 15 minutos de distancia de Chiclayo, y junto a Puerto Eten son las únicas ciudades que no están dentro del camino que une Chiclayo-Lambayeque-Túcume y que va hasta la selva norte. Dentro de la tradición regional, siempre ha sido la ciudad que está más identificada con la artesanía, a tal punto que se lo conoce como “Ciudad de las Flores y de la Artesanía”, esto también porque las principales vendedoras de flores tradicionalmente venían de Monsefú.

Otro de los motivos para considerar a Monsefú como Capital de la artesanía es por la venta constante de estas durante todo el año, es la única ciudad de la región que tiene un Paseo de Artesanía donde en cualquier momento se puede ir y adquirir artesanía. Más aún, todos los meses de julio se realiza aquí el Fexticum (Feria de Exposiciones típico- culturales de Monsefú), que desde hace varios años décadas es una de las opciones

preferidas por los lambayecanos para visitar en Fiestas Patrias (junto a la Feria de la Cruz de Motupe).

Sin embargo, todo este tiempo se ha venido asociando a la artesanía de Monsefú con un arte mestizo de raíz campesina, que no ha celebrado alguna raíz indígena y mucho menos pre-hispánica. Este cambio se ve expresado acompañando a los artesanos tanto en el Museo Tumbas Reales de Sipán y luego en el stand que poseen en el Paseo de Artesanías de Monsefú. En el primer lugar ofrecen sus productos como “fino arte moche”, que – después del recorrido que han tenido los visitantes dentro del museo- ha sido fabricado casi con las mismas técnicas y herramientas con que los antiguos habitantes de esta región trabajaron hace más de diez siglos. Nos parece interesante el caso del señor Pablo Frías, monsefuano y que desde hace muchas décadas se dedica a la artesanía de los Caballitos de Totorá – tradicional embarcación de la costa norte, utilizada incluso ahora por los pescadores artesanales para sus labores diarias-. Frías tiene un puesto de venta en el Paseo de Artesanías de la Avenida Venezuela de Monsefú, pero también tuvimos oportunidad de acompañarlos en dos eventos diferentes. El primero fue una participación suya en un cóctel de agasajo a empresarios extranjeros en el Gran Hotel Chiclayo.

Esta participación consistió en una especie de Instalación –que fuera precisamente llamada “Galería de la Identidad Lambayecana”-, donde se colocaron 5 atriles, y sobre cada uno de ellos se colocaron diferentes “estampas vivas”: La Danza de los Diablicos de Túcume, Tondero, una Artesana de Sombreros en Palma Macora, una tejedora en Algodón nativo con la técnica del telar, y por último nuestro compañero el Sr. Frías. La dinámica consistía en que en cada estampa las personas estuvieran realizando sus respectivas labores (bailando, tejiendo, etc), mientras que el público pudiera caminar libremente por el espacio

sin tener que fijarse permanentemente en una estampa, sino conversar, observar y rotar alternadamente. En ocasiones alguno de estos artistas era interrogado por los visitantes acerca de la labor que realizaban, sus materias primas, de dónde venían, etc.

Quizás para un antropólogo puede haber sido desconcertante presenciar esta especie de “museo vivo” –como realidad lo fue para mí-, pero me llamó aún más la atención la flexibilidad y docilidad con que tanto los bailarines como los artesanos accedían a las peticiones de los directores de esta Instalación. Al preguntarle al señor Frías acerca de si le afectaba en realidad participar en esta actividad me respondió: “para mí es lo mismo estar aquí o estar en mi taller, al final es trabajo. Lo que me digan para decir yo les digo a estos”.

Obviamente, es de suponer que ofrecer los productos a la sombra de este discurso es vital para lograr una buena venta, pero no estamos hablando solamente de una “estrategia de marketing”, sino de una expresión y celebración de una identidad cultural. Si nos limitáramos a tomarlo como un discurso de marketing, nos quedaríamos solamente en el producto en-sí-mismo, pero consideramos que aquí lo primero que se vende es el discurso de una identidad –la identidad del productor-, para luego vender los productos de esta identidad. No queremos caer en el término peyorativo de que se “compra al artesano”, pero se podría decir que se vende la identidad de este, y esta identidad en primer lugar se construye mediante una serie de discursos que se inician desde la propaganda turística que el turista consume desde su ciudad de origen, continúa también en la propaganda turística que se encuentra en la ciudad y los caminos que se transita, y encuentra su cima en el museo, donde se encuentra el Señor de Sipán.

Pero la construcción de esta identidad también implica categorías étnicas que tienen nacimiento en la cultura Moche o Mochica de hace alrededor de 1500 años y tiene una continuidad casi ininterrumpida hasta la aldea Moche que se visita. Por otro lado, observamos que el discurso de los artesanos varía cuando el lugar también cambia. Esta vez estamos en el stand del Paseo de Artesanías de Monsefú. Aquí podríamos decir que la venta es un poco más “rutinaria”, es decir, los artistas no tienen la necesidad de construir un discurso étnico alrededor de sus productos, pues como nos cuenta uno de ellos “los productos se venden solos, no hace falta convencer a los clientes... sólo darles un buen precio”.

Para estos comportamientos es necesario ahondar un poco más en los ambientes en que se realiza la exposición de los productos. Del museo consideramos que hemos hablado bastante, sin embargo debemos describir el espacio monsefuano. Como mencioné líneas arriba, aquí la celebración de la identidad correspondía un poco a una identificación con lo mestizo y campesino, mas no indígena o pre-hispánico. Haciendo una revisión de la publicidad de las distintas versiones del Festicum que se han realizado desde los años 90 hasta ahora, encontramos que el discurso cambia sustancialmente al que encontramos ahora en los museos.

Sin embargo esta realidad ha ido cambiando en los últimos años, pues el discurso de construcción de Lo Moche ha ido llegando a diversos espacios gubernamentales encargados de diseñar las políticas turísticas y culturales de las diversas ciudades de la región. Del mismo modo, dentro de las políticas de diseño y ejecución de la Ruta Moche existe un marcado énfasis en destacar las tradiciones y costumbres de los lambayecanos de ahora como herederas directas de las que en algún momento tuvieron los antepasados.

Cabe recordar que, como digo en otro momento, cuando hablamos de Lo Moche no solo nos estamos refiriendo a la misma cultura Moche –ubicado temporalmente por la ciencia arqueológica en un lapso determinado-, sino a distintas culturas y poblaciones que se establecieron en esta región y dejaron un legado principalmente materializado en arquitectura, cerámica y orfebrería.



Imagen 3: Logo Fexticum 2013 (fuente: www.facebook.com/fexticum2013)

De esta manera, encontramos por ejemplo que al principio se celebraba el Fexticum como una “tradición netamente monsefuana”:

“Las características de un pueblo anfitrión, dadivoso, bondadoso y con remarcada inclinación xenofílica, se empobrecía en su riqueza. “Disculpe Ud. la pobreza”, decían a los invitados, después de haberlos atendido con pepián de pava, boda de pato, sudado de lifes y asentativos de hasta 14 sabores de chicha.

Pueblito de calles angostas donde más se abrigaba la intimidad de amistad de comadres.

Todas estas riquezas la expresaban las manos de sus artesanos, en joyas de filigrana, en muebles tallados singularmente, en fajas, alforjas, paños multicolores y en flores de mil aromas. Estaba la sazón perfecta de sus mujeres en la variedad de sus comidas; la exquisitez de sus cuarenticuatro sabores de chicha, famosas en todo el Perú, por su conocida “de ocho días”, o la de “4 ó 5 tumbadas”.

Pero toda esta extraordinaria riqueza, la sentíamos a menos. Hasta ese entonces, “Cholo de Monsefú”, era término de burla, sorna y desprecio. De vergüenza, a su mote con caballa salada, a su chicha, y a su hablar con la boca llena.

La inconformidad con la injusticia de la que éramos responsables por nuestra timidez, alimentó la iniciativa de organizar un evento que permitiera revalorar todo ese mundo propio, tan lleno de vida y tan singular.

Una feria que permitiera exponer, exhibir, mostrar y lucir a turistas extranjeros y paisanos lo que tenía este pueblo.

Una feria de exposiciones, pero exposiciones acerca de qué? Había que presentar lo nuestro, lo propio, lo que no tenían otros pueblos. Es decir, que las exposiciones fueran típicas. Que permitieran reafirmar y definir consistente y sosteniblemente el perfil cultural de Monsefú a través del tiempo. Es decir, empezar intencionalmente un proceso evolutivo, tanto sobre la base del interés personal de cada monsefuano en propagar sus virtudes y sacar provecho de ellas, como por su existente altruismo para con la comunidad. De toda esta cavilación, surge la idea de organizar La Primera Feria de Exposiciones Típicos Culturales de Monsefú - FEXTICUM – “. (Limberg Chero, 1971)

Este testimonio de uno de los fundadores de esta feria allá por 1971 nos habla no tanto de una celebración con carácter regional, sino más bien de intenciones de reivindicaciones locales frente a una capital de provincia –Chiclayo- que según el autor tenía muchas actitudes discriminatorias hacia los “cholos monsefuanos”.

Otra muestra de esta expresión es justamente la elección de la Señorita y el Cholo Fexticum, que podría ser traducido a los mejores representantes del y la joven monsefuanos. Para la elección de la Señorita Fexticum, se tiene en cuenta características como saber bailar marinera norteña con destreza, saber preparar chicha de jora y Pepián de pava (plato tradicional de Monsefú). Además de estas habilidades, el único desfile se realiza en “traje típico”, que es el que históricamente identifica a la mujer monsefuana.

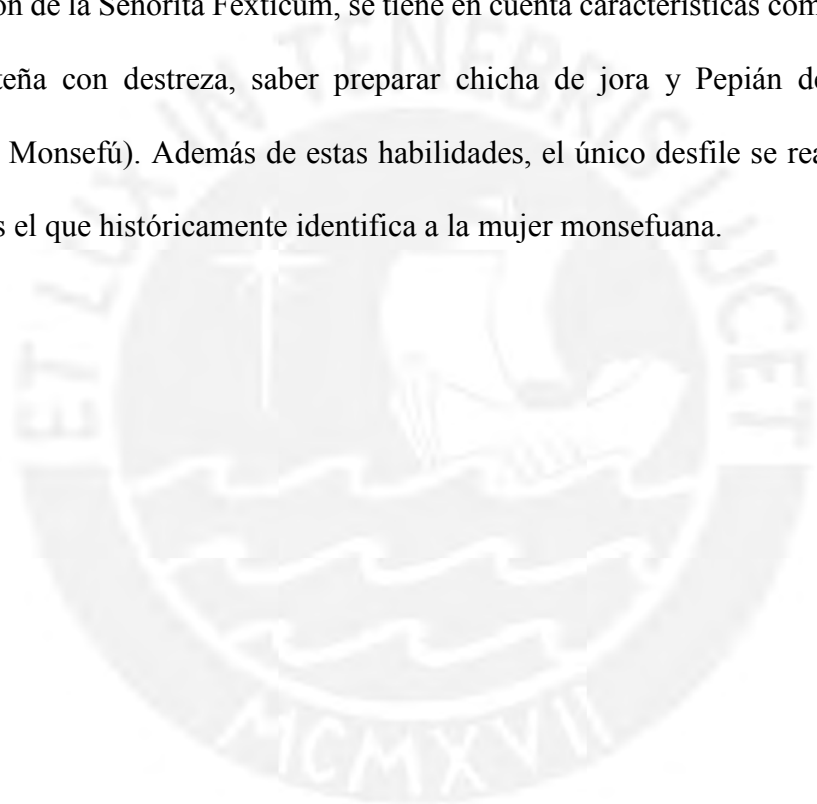




Imagen 4: Elección Ñnikuk Muchik en Monsefú (fuente: fexticum.blogspot.com)

Para la elección del Cholo Fexticum, la principal destreza que debe poseer es la habilidad para llevar el ganado y ordeñar ganado vacuno (“se evaluará la técnica”). También debe tener destreza en bailar marinera norteña. A ambos concursantes se les hace preguntas sobre las “tradiciones monsefuanas”.

Notemos que en estas descripciones no se ha manejado el término Moche, que para este caso corresponde a una categoría de agrupación e identificación regional, sino que estamos hablando de identidades locales que buscan ser revaloradas frente a una exclusión sufrida desde espacios urbanos mayores. Es así que el nacimiento de una “identidad monsefuana” corresponde en mayor medida a motivaciones sociales que culturales. Pero

curiosamente ambas motivaciones tienen gran estímulo en las consecuencias económicas de estas identidades construidas.

Y es que al observar a nuestros colaboradores artistas interactuar con los consumidores de sus productos, conversar con ellos, describirles sus productos, observamos una manifestación de lo que podría ser las políticas de la identidad: no consideramos que la pregunta sería ¿entonces qué son? ¿moches, monsefuanos, lambayecanos, o todos juntos?. Sino más bien ¿cuándo son moche, monsefuanos, lambayecanos, y cuando son *simplemente* ciudadanos?.

Pasaré ahora al caso de Mórrope. Esta población –que forma parte de la provincia de Lambayeque- anteriormente formaba parte del camino que iba desde Lambayeque hasta Olmos, pero cuando se construyó una nueva carretera hacia Piura quedó separada de este camino, lo cual trajo algún tipo de aislamiento de este circuito cultural y comercial Lambayeque-Olmos-Jaén. Una de las razones por las que Mórrope es conocido dentro del imaginario lambayecano es por su tradición de diseño y fabricación de mates burilados, similares en apariencia a los que se fabrican en Junín y Ayacucho, pero con un estilo propio que los hace particulares y conocidos en la zona norte.

Son estos mismos fabricantes de mates burilados los que también acuden al Museo Tumbas Reales de Sipán para ofrecer y vender sus productos. A diferencia de los artesanos monsefuanos, estos no cuentan plataforma local que atraiga gran cantidad de visitantes y compradores donde ofrecer sus productos –como el Fexticum, que este año 2013 recibió a más de 10 mil visitantes-. Es por esto que sus circuitos de comercialización incluyen diferentes lugares: Monsefú, Lambayeque y Ferias artesanales limeñas. Quizás por esto es

que probablemente sea en Mórrope donde el discurso de lo Moche ha tenido mayor acogida en las políticas culturales municipales, un ejemplo de esto lo tenemos en el reporte periodístico que colocamos en el capítulo 2 y que afirma que los morropanos son los “últimos descendientes de los moches”, tanto por aspectos fenotípicos –el parecido facial- como por aspectos culturales: se dice que aquí se conservan las tradiciones y costumbres que tenían los anteriores moches que habitaban estas tierras.

Recientemente podemos apreciar también uno de los intentos que se están haciendo desde aquí para utilizar estas costumbres “ancestrales” e insertarlas en circuitos económicos no precisamente comunitarios o pre-capitalistas: un proyecto de la Organización de Estados Iberoamericanos ha financiado el proyecto de negocio de fabricación de Chicha de Jora cuya marca se denomina “Mi Morropanita”:

“Uno de los potenciales que esta marca busca desarrollar es el modo mismo de producción de esta chicha, es fabricada por mujeres morroponas siguiendo el mismo proceso y herramientas que fueron usadas tradicionalmente desde hace siglos –agregándole sin embargo, que se consideran condiciones sanitarias que permiten que el producto llegue a todo tipo de público-. De este modo, la chicha fabricada es envasada y distribuida en supermercados y mercados de Chiclayo, Lambayeque y Ferreñafe –las ciudades principales de la región-, buscando de este modo insertar este negocio que tradicionalmente ha sido considerado de naturaleza comunitaria, a formas de intercambio y comercialización de naturaleza mercantil o capitalista.” (Diario La República)

Dentro de la aldea moche del Museo Tumbas Reales de Sipán acompañamos a Tomás Tuñoque y María Santos Bances, artesanos de Cerámica y Tejido en Algodón

Nativo respectivamente. Tuñoque tiene un espacio permanente dentro de la aldea. Preguntado en alguna ocasión acerca de si se sentía Moche nos respondió: “qué será pues, de repente ¿no?, quizás fue algo de nuestros antepasados... no sé”. Sin embargo, recientemente había tomado la decisión de poner en la puerta de su taller a uno de sus sobrinos vestido de manera alegórica moche:



Imagen 5: Taller de Cerámica en Aldea Moche – Museo Tumbas Reales de Sipán



Imagen 6: Vendedor de artesanías con atuendo “Moche”

Bances posee también un taller permanente dentro de la aldea moche, y además posee un Taller de Algodón Nativo “Mi Santito”, el cual administra desde su domicilio en el Caserío La Ollería de Mórrope. Al momento de visitarla nos contó que hace algunos meses la Dirección del Museo había tomado la decisión de que todos los artesanos que vendían en la aldea debían usar un traje que hace referencia a pobladores moches. Esto ha causado malestar dentro de todos los artesanos, debido a que “no nos gusta, es feo el traje”, “ni nos han preguntado si queremos usarlo, solamente vinieron y nos dijeron”, y porque “no entendemos qué quiere decir el traje” (María Bances, entrevista)

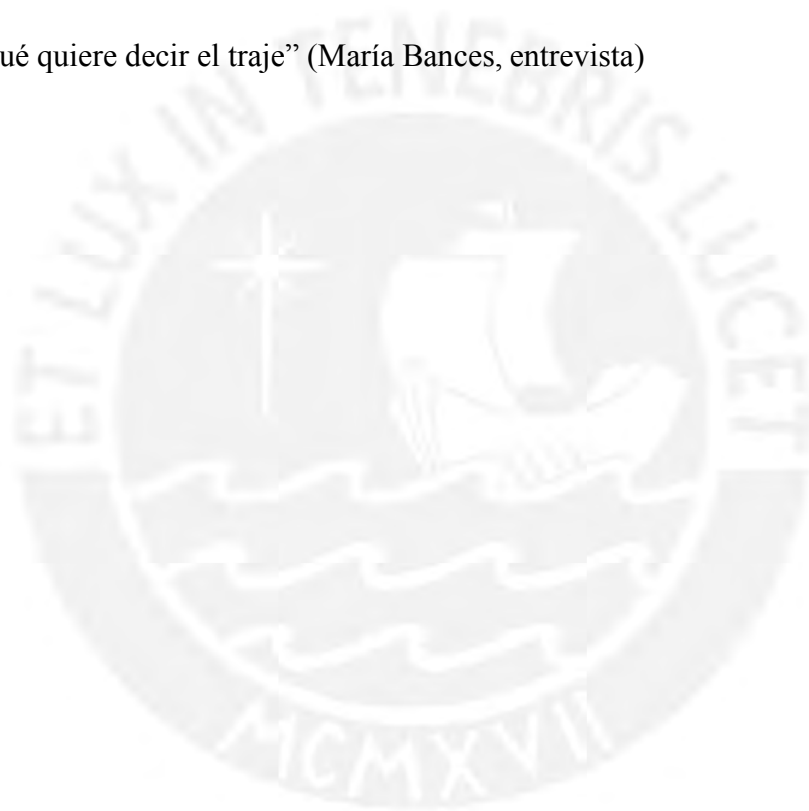




Imagen 7: Taller de Tejido en Algodón Nativo en Aldea Moche – Museo Tumbas

Reales de Sipán



Imagen 8: María Bances en su puesto de venta artesanal – Museo Tumbas Reales de
Sipán

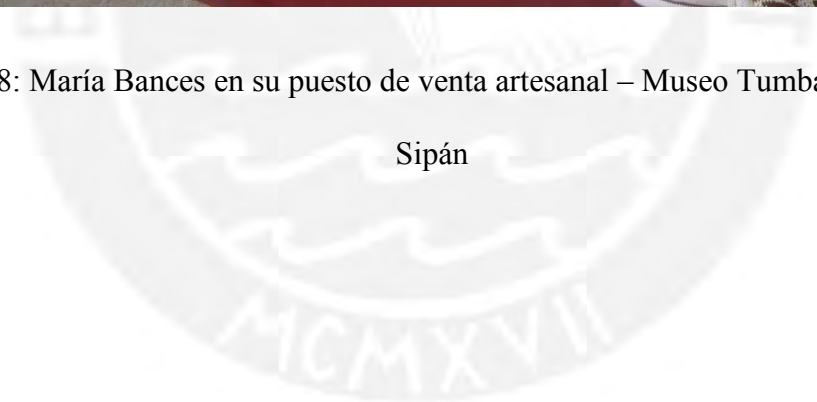




Imagen 9: María Bances, vestida con atuendo ‘Moche’, en su puesto de venta artesanal
– Museo Tumbas Reales de Sipán

Esto ha causado que los artesanos tengan una actitud variada de respuesta frente a esta orden: el Señor Tuñoque se lo pone encima de la camisa y el pantalón –donde se hace notorio el cuello de la camisa y los tobillos del pantalón-; la Señora Bances es la que más o menos cumple con vestirse y “recrear”; las encargadas de la venta de comida se ponen el traje, pero encima se ponen el delantal de cocina, lo cual quita la posibilidad de ver el traje; mientras tanto el señor Hilario Valverde –artesano de mates burilados- y otra artesana de Algodón Nativo decidieron no ponerse este traje.

No pude ver las consecuencias de estas actitudes diversas por parte de la dirigencia del Museo, pero estas acciones nos permiten ver hasta qué punto el discurso de “lo Moche” es aceptado, asimilado, tolerado, negociado y a veces hasta resistido.

El último caso es de los artesanos de Túcume, este caso también es particular en detalles, historia y desarrollo que lo hacen diferente a los dos anteriores. Túcume es una población que siempre ha vivido junto al impresionante complejo de pirámides, con el que ha producido una mitología que cuenta de curanderos, chamanes “compactados” y brujas más poderosas aún –quizás el caso más famoso es el legendario Santos Vera-. Los primeros trabajos arqueológicos fueron de Izumi Shimada, aunque como es obvio suponer, estas pirámides siempre han sido objeto de intervenciones por diversos motivos.

No fue sino hasta inicios de la década de 1990 con la inauguración del Museo de Sitio de Túcume y el trabajo continuado de arqueólogos como Alfredo Narvaez que la relación de la población de Túcume con sus pirámides de barro empezaría a cambiar de a pocos: ahora se trataba de un monumento arqueológico y Patrimonio Cultural de la Nación que había que resguardar y que atraería a muchos visitantes. Paralelo a esto, cabe señalar que la relación Museo/arqueólogos – población fue bastante mejor llevada que en el caso de Sipán –donde en principio el Museo principal fue llevado hasta Lambayeque-. Esto se vio materializado en proyectos de educación comunitaria, capacitación a los agentes turísticos, maestros, autoridades civiles, entre otros. Finalmente se instalaron muchos talleres de fabricación de artesanía y textiles que en principio serían vendidos en el mismo Museo de Sitio de Túcume, oferta que luego se ampliaría a otros centros como el Museo Tumbas Reales de Sipán y otras ferias limeñas.

Haciendo una observación respecto al tema arqueológico, el complejo de Pirámides de barro de Túcume no pertenece propiamente a la cultura Moche, sino a las principales etapas de desarrollo de la cultura Sicán o Lambayeque. Sin embargo, esto no fue impedimento para que este sitio arqueológico fuera incluido dentro de la Ruta Moche. Pudimos observar por ejemplo las diferentes formas en que los textiles de algodón nativo son vendidos en los dos Museos que han sido mencionados: en el Tumbas Reales siempre hay una constante enunciación de la cultura que los mismos vendedores representan y las técnicas de fabricación y herramientas que fueron utilizadas en esta fabricación.

Debo sin embargo hacer una aclaración: a pesar que la escena de venta se estaba desarrollando en una aldea Mochica, construida sobre ideales del compartir y convivencia armoniosa, no podemos olvidar que estamos ante un contexto de mercado, oferta, demanda y marketing del producto –que en este caso es un producto “tradicional”-, entendiendo que la mejor forma de vender en esta circunstancia era acercándose a los modelos de etnicidad y tradición que los turistas acaban de apreciar en el museo, queda muy poco margen para la innovación o para apartarse del modelo de lo Moche. No queremos establecer alguna especie de “dictadura del étno-marketing”, pero es importante tener en cuenta también que, al estar las normas establecidas con anterioridad y por estructuras hegemónicas que van más allá de algunos artesanos –que por cierto, no siempre son los mismos-, queda poco margen para la “innovación” en lo identitario, étnico, o simplemente en lo discursivo.

CAPÍTULO 5

EL SEÑOR DE SIPÁN REGRESA: DESCUBRIMIENTO Y CANTATA

Pocos años después del descubrimiento de un contexto funerario perteneciente a la cultura Moche en Huaca Rajada –que luego sería denominado como la Tumba del Señor de Sipán-, una serie de efectos pudieron ser observados dentro de la sociedad lambayecana –y más específicamente la chichilayana-. Antes de desarrollar este punto cabe mencionar que hasta los años 80, lo que podríamos denominar como “iconografía de la identidad lambayecana” se reducía básicamente a elementos de un mestizaje cultural; entendiendo aquí el término mestizo como aquel que lleva elementos ideológicos, políticos, culturales o materiales tanto de un origen indígena –o campesino-, como de orígenes occidentales –o urbanos-. Muestras de esta cultura mestiza las podemos tener en primer lugar en la danza de la Marinera, luego la danza del Tondero. Lambayeque es una región históricamente abundante en fiestas tradicionales –por mencionar a las que tienen una repercusión regional y nacional tenemos a la Fiesta de la Cruz de Motupe (con dos celebraciones al año), la Fiesta del Señor Nazareno Cautivo de Monsefú, el Festival de Taki en Incawasi, la Fiesta de la Inmaculada Concepción en Túcume, la Fiesta de Santo Toribio de Mogrovejo en Zaña-. Esta abundante cantidad de celebraciones tiene una equivalencia en la cantidad de danzas, entre las más conocidas podemos enumerar los Diablicos de Túcume, los Diablicos de Mochumí, la Kashwa de Incawasi, el Lanchipinkullo también de Incawasi, los Reyes Magos de Íllimo (aunque estrictamente se lo podría considerar una puesta en escena), el Son de los Diablos de Zaña (con particularidades que la hacen diferente a la de la Costa Central), entre otros más.

Pero es interesante comprobar que en esta iconografía de la identidad lambayecana las danzas que más resaltaban eran la Marinera, y en menor medida el Tondero. Existen muchos trabajos de tradicionalistas lambayecanos que se adentran en la historia de la Marinera (Delgado 1982, Leon 1944, 1934; De la Fuente 1940), celebrando su carácter mestizo, desde los elementos de vestuario –pantalón, camisa, zapatos y chaleco impecables para el hombre; traje muy adornado y con una falda extensa para la mujer-, pasando por elementos de coreografía –que toma elementos del conocido golpe’ tierra, pero mezclándolos con pasos de zamacueca y flamenco español-, hasta la misma música –cajón afroperuano y castañuelas dirigidos por una ágil guitarra-. Todo esto crea una atmósfera que puede ser traducida en términos de “garbo”, “elegancia” y “cortejo a la mujer”. Iguales formas podemos encontrar en el tondero, aunque su mayor identificación con comunidades campesinas de la costa norte provocó que la Marinera tenga una mayor preponderancia.

Adicionalmente a elementos del folclore regional, dentro de esta simbología identitaria se encuentran por un lado los monumentos arquitectónicos de origen colonial y del siglo XIX, presentes en mayor medida en Lambayeque, aunque también en Chiclayo. Las comunidades campesinas estaban presentes solo como una muestra congelada y fotográfica de un pasado remoto que había cambiado poco en los últimos siglos: muestra de esto se tenía en las fotografías de Hans Heinrich Bruning de finales del siglo XIX, con las que se estableció una comparación arbitraria y se concluyó una continuidad cultural donde “el tiempo no había pasado”. (Bruning 1989, Schaedel 1989)

Luego, cuando me refiero a una simbología proveniente de sitios arqueológicos, el elemento que se distingue repetitivamente en la propaganda cultural lambayecana hasta la década de los 80 es indiscutiblemente el Tumi de Oro o Tumi de Íllimo, cuchillo

ceremonial encontrado el año 1981 en la Huaca las Ventanas, dentro de la ex-hacienda Batangrande, ubicada en el distrito de Íllimo. Este cuchillo ceremonial tenía esculpido a un personaje que sería Naylamp. Este objeto hecho de oro macizo e incrustaciones de piedras preciosas llamó la atención de científicos alrededor del mundo, pero también se convirtió en un icono muy presente en Ferias artesanales, material publicitario y demás medios propagandísticos de la identidad lambayecana. En el presente trabajo no se pudo realizar una investigación histórica mucho más exhaustiva que nos responda las interrogantes de qué aspectos fueron los que determinaron la ubicación de este cuchillo ceremonial dentro de la simbología de la identidad, pero podemos intuir entre las principales razones: el atractivo estético de la pieza, que implicaba un trabajo de orfebrería sumamente minucioso. Y por supuesto, la naturaleza de la pieza hecha de oro macizo.

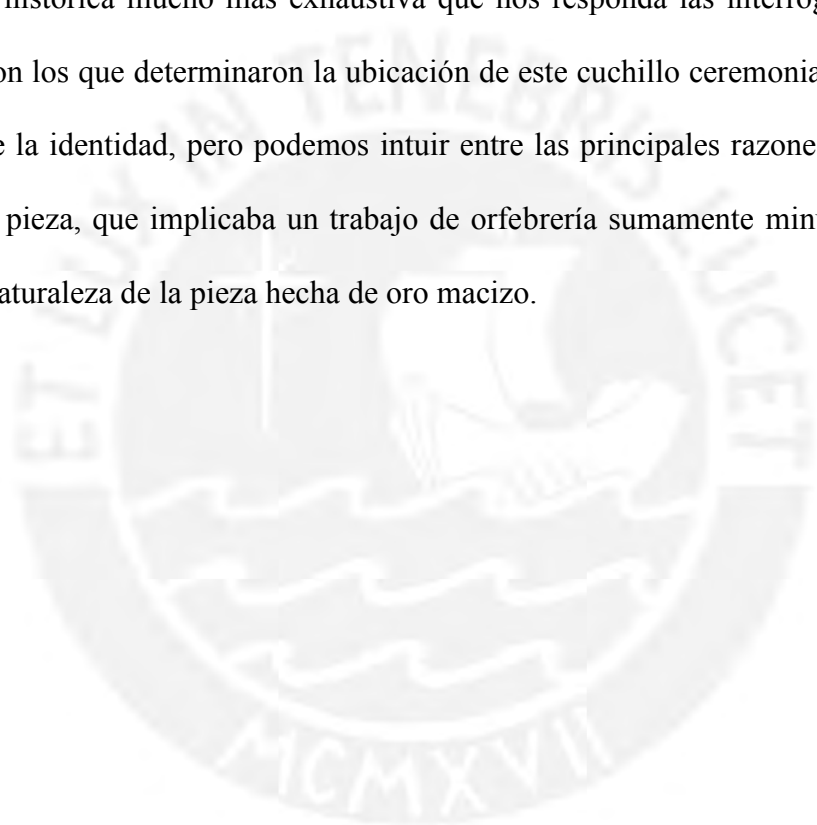




Imagen 10: Escudo de la Ciudad de Chiclayo, diseñado en 1960 por Alfonso Tello Gamarra –se aprecia el Tumi de Ìllimo como figura preponderante- (Fuente: Alfonso Tello Marchena)



Imagen 11: Logos de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo –fundada en 1970- (izquierda) y de la Universidad de Chiclayo –fundada en 1985- (derecha), en ambos casos se repite el patrón predominante del Tumi de ìllimo como símbolo de un pasado prehispánico (Fuentes: www.unprg.edu.pe, www.udch.edu.pe)

Sin embargo, la celebración del hallazgo y preservación del Tumi de Íllimo no vino acompañado de un discurso fuerte de revaloración de las culturas prehispánicas –o al menos no fue lo suficientemente fuerte como para estar presente en la propaganda cultural-. Si bien dentro de la historia de la arqueología norteña estaba discernido que hubieron al menos dos culturas muy importantes que se habían desarrollado en estas tierras, esta información no rebasó los límites de los círculos académicos. Esta pieza arqueológica estaba inserta dentro de un repertorio de elementos –a la vez mestizos y coloniales- que no permitieron la construcción de una Identidad (mayúsculas) propiamente lambayecana. Conversando con diversas personas en Chiclayo, nos contaban que –a diferencia de Trujillo o Arequipa-, Chiclayo no tenía una “identidad fuerte” surgida de una fundación colonial o una tradición republicana más o menos extensa.

Esto podría explicarse en parte haciendo una breve revisión de la historia de Chiclayo, su gestación como urbe está muy ligada a la presencia de los primeros misioneros franciscanos que llegaron al Perú en 1532 y especialmente a los habitantes de los señoríos de Cinto y Collique. Fueron los caciques de estos reinos quienes regalaron el terreno para la edificación de un convento franciscano, donación que fue aprobada mediante Real cédula el 17 de septiembre de 1585. Bajo la advocación de «Santa María de la Concepción del valle de Chiclayo» y la dirección del Padre Fray Antonio de la Concepción, se levantaron la Iglesia Matriz y el Convento Franciscano para evangelizar a los numerosos nativos del lugar. Alrededor de estas edificaciones, de construcción religiosa española, creció Chiclayo hacia finales del siglo XVI.

Fue recién en la República que Chiclayo iría adquiriendo cierta importancia como ciudad, José Balta le otorga el grado de Ciudad a finales del siglo XIX. Más aún, aún a

mediados del siglo XX los chiclayanos cuentan que el tamaño de la ciudad no fue importante. No es sino a partir de fenómenos como la migración de ciudades de la sierra y selva norte como Jaén, Chota, Cutervo, Tarapoto, Yurimaguas, Cajamarca desde la década de 1950; el fortalecimiento de la Universidad Estatal fundada a mitad del siglo, el desarrollo de un sistema de caminos que fortalecía su posición geopolítica a mitad de camino entre Piura y Trujillo, y como punto de inicio a los caminos que llevaban tanto a las principales provincias de Cajamarca, como a las principales ciudades de la Selva Norte, es que Chiclayo experimentara un crecimiento básicamente de naturaleza mercantil e industrial, que trajo un desarrollo urbano y de otros servicios adicionales.

De esta forma, entendemos que cuando nuestros informantes chiclayanos nos dicen que en esta ciudad nunca se formó una identidad que cohesione, muestre una cultura compartida y forje objetivos a futuro; se podrían estar refiriendo más bien a dialécticas de identificación colectiva: existían muy poco puntos en común que se pudieran emitir desde una historicidad (historiográfica o arqueológica) y que se puedan establecer como discursos hegemónicos. Los que se habían construido celebrando el mestizaje cultural a través de la Marinera, las Casonas Coloniales, ciertamente servían para la identificación de un grupo social reducido, el resto de descendientes de migrantes de la sierra y selva norte, de los provenientes de comunidades indígenas y asentados en la urbe, tenían pocos recursos con este discurso con casi un siglo de antigüedad.

Es en este panorama donde irrumpiría un acontecimiento que consideramos como central y definitorio en la historia de la identidad lambayecana: el descubrimiento de la Tumba del Señor de Sipán. El impacto lo podemos ver hoy mismo en el nombre de la Universidad Señor de Sipán, en el establecimiento del Muchik como idioma “oficial” de

Lambayeque -recomendando su enseñanza y difusión en los colegios. (Ver Ordenanza en Anexo 3)

En primer lugar tomaremos dos discursos sobre un mismo hecho: el descubrimiento de la Tumba del Señor de Sipán. Sobre este evento existen diferentes historias, cada una con un modificante que la hace particular y atractiva a la mitología de la arqueología norteña contemporánea. Sin embargo, solo una versión ha quedado como la establecida. Empezaremos por esta, un breve relato del evento:

“A fines de febrero de 1987, el *tranquilo pueblo* de Sipán fue alterado por una verdadera “fiebre del oro”, decenas de *campesinos* hurgaban en la tierra en busca elementos metálicos, sobre las faldas de una antigua plataforma de adobe donde días antes un audaz grupo de *ladrones de tumbas* había profanado y saqueado la rica tumba de un personaje importante de la antigua cultura Moche o Mochica, situación que podíamos deducir al examinar una parte de los objetos requisados por la policía en casa de uno de los integrantes de la banda. Entre ellos, se encontraba una reluciente y naturalista cabeza humana de oro con ojos engastados en plata y pupilas azules de lapizlázuli. Esta bella efigie de pronunciada nariz era perfecta y recordaba las famosas “cabezas retrato” de la cerámica de la Cultura Moche. Dos grandes y expresivos rostros de puma o jaguar en metal dorado mostraban su feroz actitud con la boca replegada y agudos colmillos de concha roja. Entre otros, el total de treintatrés objetos requisados, se encontraban también dos perfectas representaciones de frutos de maní en oro (tres o cuatro veces mayores al tamaño natural), colgajos alargados del mismo metal imitando recortes de concha, cuentas de collar y otros objetos de cobre dorado y plata.

Las dimensiones, singularidad de las representaciones, calidad artística y perfección en la técnica metalúrgica, no dejaban duda de que se trataba de la recuperación policial más importante de los últimos años. Sin embargo, por *nuestro conocimiento* de las antiguas culturas del norte peruano, tampoco pudimos poner en duda que estas piezas resultaban el componente parcial de ornamentos mayores típicos, obviamente repartidos entre los saqueadores. Sólo un enterramiento real podía ofrecer artefactos de una orfebrería tan perfecta. Donde existió una tumba, cabía también la posibilidad de otra aún intacta. Pocas horas después, una inspección nos permitió constatar con profundo estupor cómo los profanadores cerca de su vivienda habían destruido y arrojado decenas de restos de cobre dorado pertenecientes a ornamentos o figuras que, pese a su enorme potencial informativo, carecían de valor comercial. (...) En tales circunstancias, evitar el arrasamiento total del monumento de Sipán resultaba una *problemática labor*. La policía apenas podía efectuar patrullajes, mientras desesperadamente tratábamos de organizar una urgente operación de rescate científico, solicitando apoyo al Estado y empresas locales.

En los días posteriores, mi colega Luis Chero y yo constatamos con angustia el incontenible avance del vandalismo. Los furtivos saqueadores profesionales trabajaban por la noche con ayuda de vigías apostados sobre la alta pirámide inmediata y las bandas disputaban el emplazamiento de sus hoyos con armas en la mano a la caza de otra tumba intacta.

Después de grandes esfuerzos y venciendo la inicial resistencia de los pobladores, los primeros días del mes de abril instalamos un pequeño equipo de trabajo integrantes (sic) por Luis Chero, Juan Martínez y Susana Meneses, con dos estudiantes y dos policías

en una precaria tienda de lona. Los primeros salarios para los pocos obreros se pagaban con fondos del Patronato de Cultura local y el programa estatal del PAIT.

Los problemas y estrecheces materiales sólo podían superarse con nuestro ilimitado *entusiasmo y decisión*, que sorprendentemente condujeron meses más tarde a uno de los hallazgos más importantes de la arqueología del nuevo mundo: la cámara funeraria intacta de un Señor Moche. Finalmente, *la ciencia* tenía acceso al contexto completo de una tumba intacta del más alto rango en la cultura andina, con toda su inapreciable información”. (Alva, 2004) (cursivas nuestras)

A continuación, transcribimos otro testimonio de un periodista cultural lambayecano:

“En 1987 los vendedores de Huacos en el “Mercado Modelo” de Chiclayo, ofrecían máscaras funerarias mochicas de bronce oxidado y ceramios cuya procedencia era aún desconocida. Tuve la oportunidad de conversar con un vendedor de hierbas (curandero) de apellido Nolazco que me ofreció en venta una bella máscara con el rostro típico de las piezas metálicas de los moche; no logré adquirirla, pero fue valiosa su información al afirmar que procedía de Sipán, a unos 35 kms de Chiclayo. El fotógrafo Heinz Plengue se encargó de publicar parte de la verdad: que el pequeño mausoleo mochica fue descubierto por un sipaneño llamado Erniel Bernal Samamé; desde los primeros meses de aquel año, el furtivo buscador de “tesoros de huaca” o “entierros” ya daba cuenta de hasta dos o tres tumbas profanadas por él y sus hermanos; Bernal fue asesinado el 11 de Abril de 1987 en una infortunada incursión del arqueólogo Walter Alva con la Policía Nacional y el periodista Alejandro Guerrero de Panamericana Televisión de Lima que allanaron su

modesta vivienda en la madrugada en presencia de su esposa y menores hijos; la policía se encargó de archivar el caso que jamás pasaría al fuero judicial. Acto seguido, Alva instaló sus carpas en el pequeño montículo, de unos cinco metros de altura cuya condición de mausoleo mochica ya estaba declarada por la magnitud de las tumbas y los hallazgos de los huaqueros, cuyas piezas fueron a parar en manos del traficante italiano Enrico Polli que se animó incluso a instalar su museo privado “legalmente” inscribiendo su tesoro mal habido en el mismo Instituto Nacional de Cultura de Lima, amparado en la Ley 24027 o “Ley de Amparo al Patrimonio Cultural del Perú” que permite la colección de objetos de arte prehispánicos e históricos que adquieren legalidad con el solo acto de ser inscritos en las oficinas burocráticas del I.N.C. en donde operan grupos de arqueólogos y funcionarios, varias veces cuestionados. Es decir, la intuición de que el montículo podría guardar otras tumbas, era correcta y lógica; los métodos científicos de prospección y recolección de materiales (tuestos, etc) aquí no eran necesarios; por eso, nunca se hicieron; años después, por propia narración de mi amigo, el fallecido agricultor ferreñafano Agustín “Kiko” Torres Pérez, me enteré de que Bernal, cuando oficiaba de chofer en la ruta a la selva peruana, se hizo compadre de Torres; a él le encargó un par de costalillos “llenos de piezas de oro y huacos” que los colocó debajo de la vieja escalera de la casona “Townsend” que ocupaba en la Plazuela Elías Aguirre de Chiclayo; yo vi en 1994 un hermoso ceramio pequeño de un personaje mochica tuerto (con un ojo cerrado), que era la única pieza, que por superstición, el agricultor ferreñafano aceptó como obsequio: él estaba convencido del infausto final que tenían los saqueadores de tumbas prehistóricas; en aquel año, los arqueólogos del museo Brüning empiezan a excavar el pequeño montículo, en donde se sabe, se habían saqueado por lo menos, dos tumbas de Ciec Quics mochicas que fueron

vendidas durante el primer gobierno de Alan García con el aval legal de la hoy moralizadora de talk shows, abogada Laura Bozo, entonces, funcionaria del I.N.C; entre las piezas adquiridas por Polli figuran las máscaras de oro que representan a la luna llena con dientes de colmillos; se ha dicho que los moches “idealizaron” a la luna con rostro de felino felino; creo que los moches en realidad, no la “idealizaron”; simplemente observaron nítidamente el rostro de un felino en la faz de la luna llena; he observado el fenómeno en luna llena, sin ayuda de prismáticos, durante el 22 de Enero del 2005, el 14 de Abril, 13 y 14 de Mayo, 12 de Junio y 10 y 11 de Julio del 2006, fechas en las que se puede observar con nitidez las famosas máscaras moche citadas; cuando los arqueólogos del museo Brüning y los mismos vecinos naturales del caserío Huaca Rajada ya sabían de que el montículo era un sarcófago moche, iniciaron excavaciones y encontraron una importante tumba a cuyo personaje central se le conoce ahora como “El Señor de Sipán”, que en un inicio sus descubridores equivocadamente le llamaron “El Guerrero”; el descubrimiento no resulta ser entonces, énfasis, producto de un proceso de investigación científica: prospección, análisis correlativo de material de superficie y finalmente, elección del sitio a excavar; aquí, ya casi medio mundo sabía que el montículo de Huaca Rajada, de apenas 5mts. de altura, era un mausoleo mochica. Otras piezas, incluso de oro, han sido observadas después en posesión de traficantes y coleccionistas; tuve la oportunidad de fotografiar una hermosa pieza que representa a un Ciec Quic moche, de unos 18 cms de altura y 250 grs de peso; la estólita se puede sacar fácilmente del brazo derecho que la sostiene; un individuo que se hacía llamar Tramontana Callangos, “Marqués de Guadacorte” de España logró llevar la pieza a Europa; la compró al Señor Edmundo Aurich Bonilla en Chiclayo por una cifra que no llegaba a los cuarenta mil soles (unos

trece mil dólares); supe después que la habían subastado privadamente en Florencia(Italia) por casi medio millón de dólares” (José Maeda, comunicación personal, 2012)

Este trabajo no es espacio para iniciar (o continuar) el debate que se pretende crear en torno a los “verdaderos” sucesos que llevaron al descubrimiento del Señor de Sipán. Sino mas bien, nuestra intención es analizar ambos discursos y argumentar porqué el primero se ha convertido en el discurso “oficial” y que probablemente permanezca en la documentación futura sobre el tema. Proponemos en primer lugar que este testimonio proviene de lo que conocemos como un “emisor legitimado de conocimiento”, legitimado tanto por su condición de académico que inclusive en 1987 ya era reconocido a nivel nacional, como porque él dirigió el equipo de arqueólogos que posteriormente harían el gran descubrimiento. Estas dos ocasiones harían de este arqueólogo una “voz autorizada” para “narrar” la historia de este evento. Esta legitimación no es única y duradera, sino que necesita renovarse constantemente, a través de acciones, publicaciones académicas y apariciones en los medios de comunicación.

Pero además esta narrativa tiene particularidades que la hacen interesante al análisis, y marcarán pautas para lo que será la construcción cultural del legado del Señor de Sipán: estamos ante una épica del trabajo científico. Partimos de una tranquila población campesina que se ve alterada por una “fiebre del oro” que -aparentemente externa- atrae el interés de “saqueadores profesionales” que logran invadir una tumba de la que extraen valiosos objetos de oro y de cobre. Los de oro son conservados para ser vendidos, y los de cobre botados detrás de las casas de los saqueadores. Los primeros en llegar son los policías -atraídos quizás por la ya contada alteración del pueblo-, estos llaman a los

arqueólogos, que al llegar se encuentran con estas muestras de arte orfebre y, sorprendidos, deciden que es momento de empezar las excavaciones.

Esta narrativa tiene un componente de desafío y reto: los huaqueros insisten en sus intenciones de saquear tumbas, por lo que los arqueólogos emprenden la temeraria tarea de empezar los trabajos con la custodia de unos pocos policías. Después de un tiempo, la población es convencida del trabajo arqueológico, y tras meses de trabajo, llegaría la tumba principal y la satisfacción del trabajo emprendido. Esta ecuación “desafío, riesgo y satisfacción” si bien es recurrente es muchos relatos que también podríamos calificar como épicos, es eficaz en primer lugar en construir una narrativa que intente una identificación y una memoria colectiva, y luego en establecer bandos claramente diferenciables: los científicos esforzados y sin intereses personales, frente a los huaqueros inescrupulosos y ambiciosos de dinero. Este discurso quedará posteriormente oficializado y legitimado dentro del Museo Tumbas Reales de Sipán, a la vez que materializado en la visita que el turista hace a este Museo, tal cual mostramos en el Capítulo 3 de este trabajo.

Desde el análisis de la performance de los arqueólogos que llegaron al descubrimiento, sus acciones siempre son las *correctas* -que no son sancionadas por un ethos académico conservador-, antes-durante-y-después del descubrimiento. No decimos correctas solamente desde un aspecto moral, sino también desde un aspecto performativo: son efectivas en lo que se pretende encontrar (por eso la importancia del conocimiento científico), eficaces por desarrollar un trabajo con una tecnología, y eficientes por haber superado el desafío en un espacio temporal reducido, y superando todos los obstáculos.

Sin embargo, consideramos que igualarlo al modelo ideal del high-performance no nos permitiría observar otro tipo de narrativas como el que mostramos líneas arriba. Además, dentro de la población de Sipán también existen discursos que no van de acuerdo con el legítimo. Podríamos afirmar entonces que dentro de las políticas del discurso, no solo existen muchos dentro de una misma sociedad, sino que existen clases que emiten discursos que entran en conflicto y en convivencia. Es claro que, al ser el discurso del “desafío, riesgo y satisfacción” el que cuenta con una aprobación social mayor, tiene más posibilidades de abarcar mayores espacios de debate a través del tiempo.

El otro relato mas bien es desordenado en lo que refiere a una política de los roles, y seguramente no busca una identificación colectiva, sino una información y desmitificación. Cabe mencionar que en nuestro trabajo pudimos escuchar más relatos - unos más tremendistas que otros- que no creemos interesante reproducir, pero conservan las mismas características de este último.

Las consecuencias de estas narrativas del trabajo arqueológico tuvieron efectos que se pudieron apreciar a los pocos años de hacerse famoso este descubrimiento tanto en redes científicas como periodísticas a nivel mundial. Sería una reunión entre dos compañeros artistas de larga trayectoria regional la que daría el primer paso de una de las puestas en escena más conocidas en Lambayeque: la Cantata del Señor de Sipán.

La Cantata

“La modernidad que registra ahora la ciudad de Chiclayo y gran parte de la región Lambayeque, sin duda *se la debe a la arqueología*, pues tras la profanación de Huaca Rajada por parte de saqueadores; los arqueólogos del museo Brüning comenzaron sus

investigaciones llevándolos a descubrir la tumba intacta del jerarca moche conocido hoy como el Señor de Sipán (...) El interés que despertó el Señor de Sipán en el mundo fue captado por los alcaldes de Chiclayo de la década de los 90 y los de la primera década de este siglo, quienes comprendieron que había la necesidad de modernizar la Capital de la Amistad. Arturo Castillo Chirinos, Ángel Bartra Grosso, Fernando Noblecilla, Roberto Torres han puesto su granito de arena.

Había avances en lo material, *pero en lo cultural nada*. Es aquí donde aparece el aporte de Edgar Dante Saavedra, quien junto a un grupo de artistas de Lambayeque, creó lo que ahora es considerado como una joya del mundo cultural lambayecano: la Cantata del Señor de Sipán. Pocas expresiones artísticas, han logrado englobar diversas manifestaciones en una sola obra como la Cantata al Señor de Sipán. En ella se unen la música, declamación, teatro, danza, mimo, y el canto épico y lírico en una sola estructura dinámica, amena, formativa y didáctica.” (Radio Prpgramas del Perú, 21 de julio de 2011) (cursivas nuestras).

Edgar Dante Saavedra es de formación universitaria ingeniero, pero con larga trayectoria de compositor musical, que se remonta a la trova andina de los años 70. Ha ocupado diferentes cargos relacionados a la gestión cultura principalmente en Lambayeque, y es conocido por casi todas las agrupaciones artísticas ya sea por su trayectoria musical, como por el trabajo que ha realizado con diferentes gobiernos locales y regionales. En 1990 -tres años después del descubrimiento del Señor de Sipán- se reunió con un grupo de artistas musicales lambayecanos para pensar y luego dar forma a esta Cantata.

Una Cantata originalmente es una composición musical para una o más voces solistas con acompañamiento musical, generalmente en varios movimientos y en ocasiones con un coro. Tuvo su origen en el siglo XVII, de forma simultánea a la ópera y al oratorio. Pero el auge y uso de este género en latinoamérica tuvo una modificación a partir de los años 70, donde se la reconoce como cantata popular y aborda variadas temáticas, especialmente políticas y sociales. Su desarrollo se da principalmente en Argentina, Chile, Nicaragua, El Salvador y Uruguay. De esta reutilización del género proviene el uso que en esta obra se hace, para explicar que se trata de una obra básicamente musical, con versos recitados -a veces cantados y otras declamados-.

Lo que llamó mi atención original, es en primer lugar la intención de la Cantata de ser representación completa, es decir en este trabajo no se alude metafórica o indirectamente al Señor de Sipán, es decir es al mismo personaje al que se representa. Para lograr esto se hizo una búsqueda de información -el diseño de la Cantata fue asesorado por el mismo Walter Alva- básicamente en escenas de la iconografía moche, de la cerámica y buscando hacer una reproducción fiel a cómo el Señor de Sipán habría estado vestido al momento de su enterramiento. Para este fin, la asesoría arqueológica era obligatoria para construir una performance eficaz en la representación y efectiva en las formas artísticas.

Otro punto que nos llama la atención es su carácter que incorpora diferentes géneros artísticos: música, canto, actuación, mimo, danza contemporánea, danzas tradicionales. Para este fin ha sido vital la experiencia artística tanto del director de la Cantata, como el del actor que representa al Señor de Sipán. Por lo que podemos afirmar que esta obra se basa en una tradición artística lambayecana de la música, el teatro y la danza.

Reproducimos ahora extractos del relato que hace Alfonso Tello Gamarra -quien representa al Señor de Sipán- de la historia y trayectoria de la Cantata:

“En el hogar de nuestros padres siempre permaneció vivo el espíritu milenario de los mochicas a través de las diferentes experiencias que tocó vivir en los viajes a los distritos y caseríos de estas cálidas tierras lambayecanas, recibir el olor inconfundible de sus algarrobos, sirviendo de sombra y refugio de los arrieros y caminantes, y entre valles y arenales descubrir las humildes y generosas casitas de caña y barro, con sus rústicas puertas, abiertas de par en par para la amistad y el regocijo; en ese ambiente poblado de austeridad, donde el cariño se expresaba en la mesa con sus sabrosos piqueos, con la sabrosa chicha fresca servida en los frondosos ‘potos’ para calmar la sed ancestral de estas tierras de los valles bajos, unidos al litoral”.

“El arte, la danza, el teatro, la pintura, el canto, la poesía, las expresiones tradicionales de los artistas ancestrales, fue el entorno, el elemento natural, de ese encuentro con el espíritu telúrico que recibimos de los amigos que alguna vez transitaron por nuestro hogar, los que motivaron y dejaron una huella en la retina de nuestros ojos, los que años más tarde nos llevaron a caminar por los predios de la poesía, pero principalmente por las artes escénicas, el mimo y la declamación”

“En mis años de estudiante secundario inicié muy fugazmente mi encuentro con el arte. En esos tiempos logramos tener algunas presentaciones con artistas que años después conformarían el Elenco ‘Huellas y Voces’, con quienes se emprendió más adelante la épica Mochica. En la Universidad Pedro Ruiz Gallo, por la década del 70, se consolida el trabajo artístico, intensa labor realizada con los grupos que surgen en ese período como el TFUL,

Clan Universitario, Illareck Chaska, El Molino, Los Runas, El Artista y La Época, Amigos, entre otros; era un arte experimental, de búsqueda, comprometido con la épica social, influenciados por las corrientes artísticas de Latinoamérica y el mundo, las canciones de la nueva trova”.

“Hasta la década del 90, nunca antes se había intentado hacer una representación del legado de la cultura moche, salvo que a nivel de colegios, muy esporádicamente, para el 12 de Octubre se intentaba realizar algunas representaciones de la leyenda de Naymlap y demostraciones coreográficas de la marinera norteña. Después del descubrimiento del Señor de Sipán y de los demás miembros de la élite, el Sacerdote y el Viejo Señor de Sipán, *el reto* estaba planteado para los artistas lambayecanos, a fin de encontrar quién se atreviera a crear un producto artístico donde se diera a conocer y a sensibilizar a la población peruana de la enorme trascendencia de los hallazgos arqueológicos”.

El silencio duró aproximadamente tres años, existían muchas posiciones encontradas y no había una claridad en relación al mensaje por transmitir, solamente el arte fotográfico logró registrar una gran cantidad de material que sirvió, en un primer momento, para realizar exhibiciones itinerantes del gran descubrimiento.

En 1990, después de tres años del “descubrimiento”, el cantautor Edgar Dante Saavedra Zapata, sorprende a Lambayeque con un giro en su nueva temática poética y musical, al incorporar a la arqueología el lenguaje artístico del canto, la poesía y la música, convirtiéndose de esta manera en creador y director del grupo “Huellas y Voces”, además de pionero en trasladar al terreno artístico el descubrimiento del Señor de Sipán.

En esta aventura artística lo acompañaron otros artistas, entre músicos cantores y compositores, como Alberto “Tico” Córdova en el órgano electrónico; Raúl Alberca, voces, primera guitarra y vientos; Juan Cabrejos Bermejo, voces y vientos; Marcelo Arroyo, percusión, y Edgar Dante, primera voz y segunda guitarra. La representación del Señor de Sipán, la tuvo, en un primer momento, el declamador Amado Tizoó, hasta el mes de mayo de 1991. Esta corta experiencia con el primer elenco fue efímera con su personaje principal, que no tuvo el tiempo y el espacio necesario para consolidar su trabajo artístico en esta ruta emprendida, quedando como un positivo y buen intento después de su primera gira por Ecuador y Colombia. Desde ese instante Huellas y Voces se quedó con la preocupación de buscar a un nuevo actor para que tuviera la responsabilidad de representar al personaje central de la obra, al Señor de Sipán.

“Vivía en la Urbanización ‘Los Mochicas’ desde 1980, con mi esposa y mis hijas. Ese período fue muy intenso en nuestra actividad teatral, venía de participar en el VI Festival Latinoamericano de Mimo, en 1986 participamos en el primer Festival Nacional de Mimo en Lima, en 1987 y 1988 organizamos la segunda y tercera edición aquí en Chiclayo. Con el transcurrir de los años tomé conocimiento de la ‘Cantata al Señor de Sipán’, la fui a ver al Teatro 2 de Mayo invitado por Edgar Dante, manifesté mis impresiones del trabajo, y el grupo a los pocos meses inició su gira. Al año siguiente, 1991, cuando transitaba por la calle Elías Aguirre, escuché la voz de Edgar, le pregunté por la gira, y bueno en esa conversación me propuso que asumiera la representación del personaje principal de la obra, el Señor de Sipán. Me sorprendió, y a la vez me precisó que tenía que decidir en forma urgente, ya que había una presentación en Ayabaca, la tierra de su papá, don Miguel Saavedra”.

“Definitivamente era demasiado reto construir el personaje en un mes aproximadamente. Quedamos que al siguiente día tenía la respuesta, conversé con mi esposa sobre la propuesta y mis sugerencias. El segundo encuentro fue un sábado del mes de junio, un cebiche de tollo y dos buenos potos de chicha sellaron el compromiso. Evidentemente que hubo muchas sugerencias en cuanto a la reestructuración de la obra, le faltaba ritmo y mayor recreación y esos fueron mis aportes. Edgar aceptó, diciéndome que tenía la libertad para hacer los cambios en el trabajo de la escenificación. Así emprendimos la tarea”.

Después del pacto, empezaron las preocupaciones de Alfonso Tello. Recibió el libreto de la obra y empezó la memorización de los textos.

“Mi esposa Yoli y mis hijas me ayudaron mucho, donde iba leía y memorizaba, me acostaba con los audífonos escuchando la obra, ensayaba en la playa de Pimentel, hablando, trabajando los movimientos, construyendo al personaje. El acoplamiento al grupo fue un poco difícil, se habían acostumbrado a su anterior personaje y era una gran responsabilidad en esas condiciones asumir el personaje. Hasta que llegó el momento de la partida hacia la conquista de Ayabaca, viajó toda la familia de Edgar, encabezada por don Miguel”.

El día de la función había mucha expectativa. El Coliseo de Gallos de Ayabaca estaba repleto. Tello comenta que estaba muy tenso:

“En esa primera función hice varios personajes, al Señor de Sipán, a un campesino y chamán norteño, bailé un tondero y huayno sin pareja, representé a un cóndor en vuelo y

representé con mi alforja la danza de la integración, pasando con mucho éxito la prueba de fuego”.

Esa noche don Miguel Saavedra (padre Edgar Dante) se levantó muy emocionado a saludar la propuesta de trabajo de Tello Gamarra, expresando que eso esperaba de la obra. Sus familiares y el alcalde de la ciudad hicieron lo mismo. Al día siguiente, no estaba en el programa, pero el alcalde contrató otra presentación para la Plaza de Armas.

“Actuamos, la plaza lucía plena y se veía una alfombra de sombreros que la cubrían. Así me recibió la representación del Señor de Sipán. Desde allí no hemos parado hasta realizar una gran cantidad de representaciones a nivel nacional e internacional. Uno de los hitos mas importantes de la Cantata, fue en la inauguración del museo de sitio y parador turístico de Huaca Rajada, en 1992 era la primera vez que se presentaba en el mismo lugar del descubrimiento, causando un impacto impresionante para los invitados nacionales e internacionales que se habían dado cita a este acto cultural, allí empezó la carrera ascendente de la obra”.



Imagen 12: Una de las primeras fotografías del elenco central de la Cantata –fecha indeterminada-

(Fuente: Alfonso Tello Marchena)

En Lima estuvieron todo el año 98 realizando presentaciones, luego siguieron las diferentes provincias y regiones del país -los artistas estiman que tienen alrededor de 1200 presentaciones-. Antes de esa gira se presentaron en Sevilla y también en Estados Unidos -tenían contrato original por un mes pero resultaron quedándose tres meses debido a la demanda del show-. No es muy complicado deducir los motivos del éxito de esta performance, no solo a nivel local, sino en casi todos los lugares a los que ha ido. Algunas de estas razones ya las describimos anteriormente. Sin embargo creemos necesario hacer una descripción mayor de la obra en sí.



Imagen 13: Una de las escenas iniciales de la Cantata, durante una presentación en el Centro de Chiclayo (Agosto del 2012)

La Cantata verso a verso

Esta obra está escrito en 620 versos, y su caracter de Cantata la acerca mucho a géneros musicales y códigos actorales. El elenco completo está compuesto por alrededor de 30 artistas. 10 de ellos forman parte del elenco musical, y los otros 20 son parte de la escenificación de la entrada del Señor de Sipán. Sin embargo, el tamaño del elenco se ajusta a la naturaleza del contrato hecho con la institución que paga la presentación. Para este trabajo de campo pudimos observar presentaciones de los 30 artistas, pero también de 5 (2 músicos, el actor principal y 2 soldados).

Los músicos tocan instrumentos de cuerda (guitarra, charangos y bajo eléctrico), de viento (zampoñas, flautas) y de percusión (batería, tambores). Además del actor principal se cuenta con 4 soldados que lo llevan en una litera hecha de madera; alrededor de 6 antorcheros y otros 6 “soldados” que acompañan al actor principal en la escena central. Además, está presente una bailarina de tondero que realiza esta danza junto al actor central en una de las escenas finales.



Imagen 14: Elenco central de la Cantata –sin los músicos- antes de una presentación (Agosto del 2012)

La música que se toca es básicamente de los géneros de trova andina, huayno, tondero, por momentos se escucha música new age, y constantemente están presentes efectos sonoros producidos por pututos, sonajas, entre otros elementos. No se cuenta propiamente con una escenografía, normalmente se aprovecha el lugar de la misma presentación, para esta investigación observamos presentaciones en las Pirámides de Túcume, en el Museo Tumbas Reales de Sipán, y en un Auditorio con paredes blancas. En otras ocasiones se han presentado también en la Huaca Pucllana de Lima. La presentación dura alrededor de 1 hora -aunque esto también depende de la naturaleza del contrato, puede reducirse a 20 minutos-.

La obra cuenta con 9 escenas -esto también es variable-, aunque la escena central siempre es escenificada. El Señor de Sipán solo aparece en las primeras escenas, luego el actor principal toma un traje de campesino de la costa norte para realizar secuencias mímicas del trabajo agrícola, de una mesada de curandero y finalmente baila un tondero.

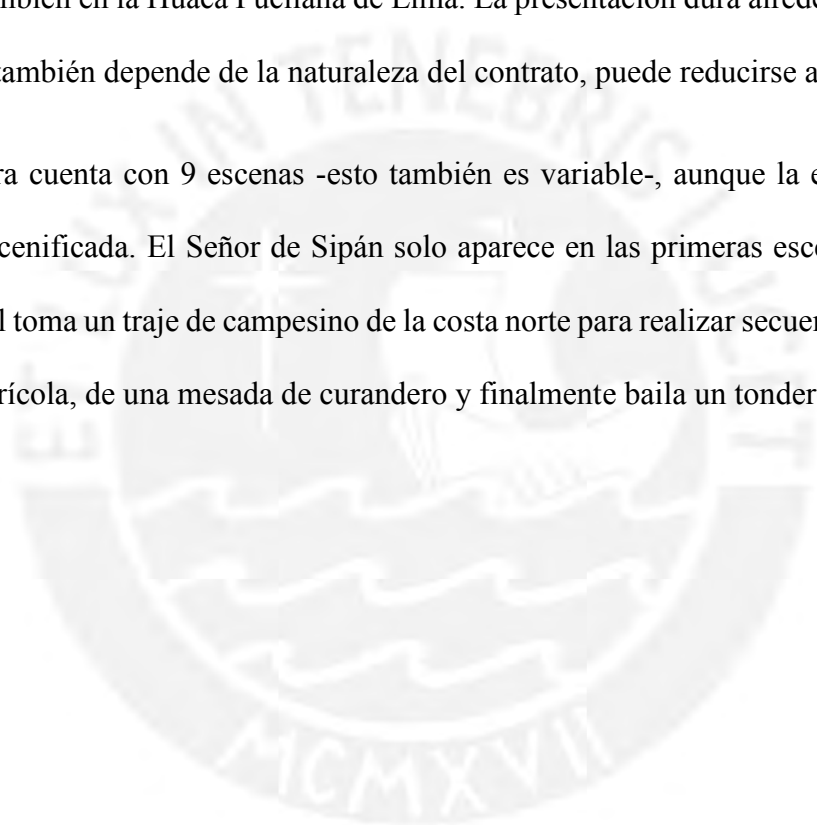




Imagen 15: Escena de pantomima donde el actor principal interpreta a un campesino y su trabajo (Agosto 2012)

Cabe mencionar que esta performance ha tenido algunas modificaciones a lo largo de estos casi 20 años, pero según los artistas, el mensaje principal ha quedado invariable. (Ver en Anexo 4 el texto de la Cantata)

Si bien esta puesta escena del grupo artístico “Huellas y Voces” tiene más de 20 años de creada, podríamos decir que su vigencia es de las mayores actualmente. Las alrededor de 1200 presentaciones que han tenido se ven aumentadas en un promedio de 50 por año, en sus diferentes versiones. Edgar Dante labora ahora como regidor de la Municipalidad de Lambayeque, y encargado de cultura del Gobierno Regional de Lambayeque, se encuentra junto a otros artistas y académicos de la región impulsando la

formación del Consejo Regional de Cultura de Lambayeque, junto a Alfonso Tello siguen realizando presentaciones artísticas de esta Cantata.



Imagen 16: Una de las escenas centrales de la Cantata, durante una presentación en un Mall de Chiclayo (Julio 2012)

CAPÍTULO 6

CONCLUSIONES

Hemos procurado en este trabajo desarrollar tres formas de las muchas en que se viene reinventando el concepto de lo Moche en la costa Norte del Perú, concebido en este sentido como una categoría cultural con directas implicaciones políticas, sociales y económicas. El trabajo etnográfico ha estado enfocado en tres agentes/eventos/lugares: el Museo Tumbas Reales de Sipán, que nos ha motivado a una reflexión histórica contemporánea de las formas y símbolos en que se imagina la identidad en Lambayeque, teniendo como claro punto de quiebre los últimos años de la década de los 80.

La Ruta Moche, producto turístico que con tecnologías propias de esta industria pero también del neoliberalismo cultural, busca producir sujetos turistas y étnicos normalizados. Este trabajo nos permitió también acercarnos al trabajo de los artesanos de algunos poblados lambayecanos (Mórrope, Monsefú y Túcume) y las políticas en es que sus discursos se acoplan y en algunos contestan estas normativas.

Por último, examinamos a la Cantata del Señor de Sipán, puesta en escena que si bien fue creada a principios de la década del 90, tiene una vigencia actual debido a que cuenta con elementos propios de las nuevas formas de ejecución y performance que hacen su mensaje eficaz y eficiente.

Es así que hemos clasificado estas expresiones y actores, en algunos niveles de representación y debate en que se vienen dando estos procesos de invención de tradición y construcción de memorias en Lambayeque. Debemos aclarar que estos niveles no se desarrollan en espacios paralelos, sino que continuamente están entrecruzándose,

complementándose, a veces hasta contradiciéndose, para de esta forma redefinirse y renovarse:

- Distinguimos un nivel *simbólico-performático*, expresado principalmente por representaciones artísticas (danzas y música en primer lugar, teatro y artes plásticas en menor grado) que en un principio buscaban representar y celebrar una identidad lambayecana mestiza que destaca determinados aspectos de la tradición e historia reciente, en danzas como la marinera y el tondero. Pero en los últimos años vienen incorporando a su repertorio danzas y “estampas” folclóricas alusivas a mitología y celebraciones rituales moches provenientes de los estudios de secuencias iconográficas contenidas en murales y huacos.

Es así que denominamos a este un nivel performático no sólo por la tácita naturaleza escénica de estas artes, sino porque en la construcción de estas representaciones se han utilizado una serie de elementos rituales y teatrales que permiten que la representación que proyectan sea efectiva y eficaz, y que se inscribe dentro de regímenes de lo folclórico y lo turístico redefinidos por el neoliberalismo.

- Para la construcción de estos nuevos repertorios de conocimiento, es necesario asimismo el establecimiento de autoridades emisoras del mismo y de actores sociales con capacidades y tecnologías para dominar este conocimiento y emitirlo. Nos referimos entonces a un nivel *académico-tecnológico*, donde agrupamos entonces a los científicos y arqueólogos como propulsores y productores de conocimiento sobre las culturas pre-incas asentadas en Lambayeque. Es así que en los medios de comunicación podemos encontrar casi con frecuencia mensual la información de algún descubrimiento o hallazgo de

relevancia sobre alguna de las múltiples zonas donde se están realizando excavaciones arqueológicas. De esta forma los científicos se convierten en agentes que poseen la validación y licencia de emitir conocimiento.

Y este conocimiento necesita a su vez atravesar las tecnologías sociales y culturales propias de los procesos de construcción de tradición y de discursos turísticos. Para esto se necesitan actores que tengan acceso y dominen estas tecnologías: dentro de esta categoría podemos incluir a los artesanos, guías turísticos, gestores culturales, entre otros. Como construcción de un discurso turístico nos referimos a los mismos que son ofrecidos a los visitantes y demás interesados, y que permiten una exotización, que sin embargo se involucra y acepta repertorios de conocimiento científico y de tradiciones mágico-rituales.

- Por último, encontramos que existe una instrumentalización directa del conocimiento y prácticas producidas, especialmente para la búsqueda de legitimación social y aspiración de un consenso sobre una autoridad política que tendría orígenes históricos y hasta míticos. Denominamos a este un nivel **Político-Institucional**, con el cual nos referimos a las distintas ceremonias (discursos públicos, campañas políticas, juramentaciones, aniversarios, inauguraciones, etc.), donde las autoridades políticas con representación democrática (o que aspiran a tenerla) hacen uso de estas identidades, tradiciones y memorias construidas para insertarse en la historia regional. No necesariamente estamos hablando de una instrumentalización clientelista o desordenada, sino estamos ante un abanico de casos que se ajustan al evento específico en cuestión, a los actores sociales que en él participan, o a los fines últimos que cada intervención persiga.

Estos niveles de representación pueden contener a su vez diferentes sub-niveles de debate y de disputa del poder de representación; en la identificación de estos sub-niveles y los eventos y actores sociales que los protagonizan podemos identificar uno de los objetivos de esta investigación. Ya que como mencionamos líneas arriba, estos diferentes niveles pueden superponerse o contenerse simultáneamente, pretendemos demostrar que este nivel se retroalimenta de los otros en circuitos de producción cultural.

Como tercera conclusión de este proyecto de investigación hemos demostrado que mucho de estos niveles son producto de procesos de metropolización, que traen a su vez el establecimiento de nuevas lógicas sociales y culturales acerca del desarrollo y la identidad regional, que hubieran sido imposible de proponer a la sociedad medio siglo antes, cuando la mayoría de los niveles descritos anteriormente no se habían establecido, y ni siquiera existía una predisposición social a que sucedan: el desarrollo económico-industrial, la migración de zonas rurales y de ciudades de la sierra y selva a Chiclayo, la alta presencia y concentración de funciones del Estado en esta ciudad, así como su desarrollo urbano y territorial acelerado en las últimas tres décadas.

Hacia una economía de la performance neoliberal

Cuando Hobsbawm (2002) propuso un análisis de las formas en que a partir de la modernidad los nuevos estados-nación inventaron tradiciones que buscaban establecer patrones de cohesión social, después que la Ilustración desdeñara antiguos rituales por considerarlos “pre-modernos”. Estas invenciones tienen algunas características básicas, que si bien presentan variaciones en la particularidad de los casos compilados, podrían darnos algunas pistas para algún ensayo que busque generalizar causas y consecuencias.

Dentro de estas características tenemos: ser prácticas gobernadas por reglas, el tener una naturaleza simbólica y ritual, su propósito de inculcar valores y normas, y que buscan celebrar una continuidad con el pasado. Como se puede apreciar no tenemos características aisladas, sino que van muy ligadas y dependientes entre sí.

Cuando proponemos en nuestro título la categoría de tradiciones neoliberales inventadas, buscamos retomar el concepto de tradición que trabaja Hobsbawm sometiéndolo a algunas variaciones propias de la transición de la modernidad a una post- modernidad. ¿Porqué, entonces, las consideramos tradiciones? Debemos aclarar que en la propuesta original de Hobsbawm no se especifica una especificidad calendárica ni geográfica como condición para considerar una tradición. Tomaremos otros aspectos de la definición de Tradición que hace el autor:

- a) establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales;
- b) establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad, y
- c) tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento.

El desarrollo de este tipo de tradiciones sirve para revalorar -construir- categorías de identificación colectiva (identidades) con un pasado moche -Lo Moche- cuando es presenciado por un público local, y permite construir también un imaginario acerca de cómo fueron los pobladores de Lambayeque entre los siglos II-VIII d.C., y entonces trazar líneas de continuidad cultural explotadas principalmente por la industria turística. Esto que definimos como Lo Moche sería entonces una categoría exotizante cultural y política, que

permite proponer otras categorías de adscripción social a la cual muchos sujetos (artesanos, artistas del folclore, del teatro, de las artes plásticas, agentes de turismo, gobernantes políticos, escolares) tienen el imperativo de aceptar, y aceptar asimismo los procesos de normalización que esto conlleva. Todos estos discursos tienen fuentes emisoras, que se constituyen entonces en instituciones legitimadas de lo que se denomina el triángulo foucaultiano -conocimiento, poder, verdad-: las ciencias sociales como fuente productora de conocimiento, el museo como fuente documental de “cultura material”, la ruta turística -asociación estado y empresa- como fuente de los términos normativos en que el conocimiento producido debe ser traducido y propuesto a los visitantes.

Es entonces que proponemos concebir la invención de tradiciones neoliberales como nuevas formas de concebir:

-las reglas que gobiernan las prácticas/que buscan inculcar valores y normas: aquí proponemos recuperar las formas en que se produce conocimiento y se legitiman instituciones dentro de lo que Lyotard (1987) llama la Condición Postmoderna. En este contexto, el conocimiento debe responder a técnicas performativas del lenguaje, donde su validez está determinada por la eficacia del discurso, las narrativas –épicas- en que son presentadas y la subjetivación que produce en los individuos que la aceptan.

-la naturaleza simbólica o ritual: el desplazamiento de estas concepciones hacia los estudios de performatividades, nos permitirá acercarnos a concepciones de eficacia del discurso presentado, eficiencia en la administración de lo que se presenta según la circunstancia contractual, y efectividad en las formas en que este discurso se presenta. Las categorías de adscripción colectiva que se representan -performan- incorporan técnicas

teatrales y rituales tradicionales con aportes dramáticos, escenográficos y tecnológicos del espectáculo, además de una vocación democratizante que pretende alcanzar a todos los grupos sociales. Cánepa (2001) afirma que este enfoque performativo permite abordar las prácticas rituales y festivas, además de las formas de cultura expresiva que las acompañan, en su dimensión subjetiva y creativa, es decir como producciones culturales en las que individuos y grupos particulares escenifican su identidad, sus historias y sus utopías. Son entonces prácticas intervenidas por las voluntades e intereses, así como por las aspiraciones y limitaciones de los que las llevan a escena.

-la continuidad con el pasado: dentro de las dos condiciones previas, la continuidad con el pasado no se remite entonces a ideales sociales de formación de estados-nación modernos, sino a la constitución de grupos sociales que aceptan e instrumentalizan la identificación colectiva con el grupo étnico que alguna vez pobló la costa norte. Lo que resulta dista de las concepciones tradicionales de la antropología acerca de los grupos étnicos, y en cambio nos plantea alguna especie de etnicidad capitalista (Comaroff 2009) que denominamos lo “Moche Inc.”.

ANEXO 1

MITO DEL ORIGEN DEL MOCHICA Y EL ALGARROBO

Por: José León Barandiarán

Luchaban en todas las esferas cósmicas los dos poderes eternos: los Dioses y los Demonios, el Genio del Bien y el Poder Maligno, para establecer la supremacía de sus propios derechos y rodaban por los diferentes mundos y los espacios siderales, en abierta y constante rebelión.

El Bien pretendía crear al ser que lo ayudara en la obra de la evolución, al hombre, y el Mal quería impedir esta realización, que le conllevaría un enemigo declarado.

Surcando el Universo, llegaron aquellas fuerzas luchadoras a la Tierra, en la cual nada existía fuera del algarrobo, que era una planta rastrera, reptante, endeble y raquítica, la cual nada era, nada significaba, ni nada producía. Y a pesar de su mínima importancia una de las lianas del algarrobo se enroscó en los pies del Genio del Mal, accidente que fue aprovechado por su enemigo para dominarlo.

Entonces, y en agradecimiento, dijo el jefe de los Dioses: “como si te hubieras adelantado a mis deseos, has contribuido a mi victoria. Tu serás desde hoy mi siervo, mi semejante y mi aliado. Para que tengas poder, tú serás el candidato elegido para ser hombre y tendrás las características de un Dios encerrado, de un Dios en potencia, de un Dios encadenado. Hombre por fuera y Dios por dentro serás, desde ahora, grande y fuerte en tu aspecto; severo y sereno en tu forma; eterno y constante en tu vida. No necesitarás sino de Mí, el Sol, para vivir, porque a nadie debes tu emancipación sino a ti mismo, y a Mí”.

Y al conjuro mágico se creó el indio mochica, que salió del propio árbol del algarrobo, ya mayestático.

Pero el demonio, que no estaba muerto sino cautivo, produjo su maldición, diciendo: “ Puesto que te has tornado en mi enemigo y has contribuido a mi derrota, Yo, el Genio del Mal, en oposición a las virtudes que te han sido otorgadas, te concedo, para siempre, una parte de mí mismo. Serás mi vasallo, mi prójimo y mi aliado. Aunque seas grande y fuerte, el fuego de la pasión te convertirá en cenizas; aunque seas severo y sereno, te conmoverás cuando el viento de la adulación te roce; aunque seas eterno y constante en tu vida pesará sobre ti el soplo del olvido y de la ingratitud, aún cuando solamente necesitarás al Sol para vivir y perdurar, estarás unido a la Tierra, con todos sus vicios y defectos, puesto que sólo así podrás aprovechar de aquella primicia celestial. Y ten presente que a mí también debes tu liberación. A ti y a mi Mí”.

Por esto:

El algarrobo es Dios; él jamás llora;

El algarrobo es Diablo: nunca reza;

No necesita nada en su grandeza;

Nada pide jamás, ni nada implora.

El algarrobo es Dios. Desafiante y austero, solo y fuerte, nace y crece donde la aridez de la tierra nada ofrece; majestuoso y solmene se fortifica con la propia arena candente, con la arena muerta, que no produce y realiza el milagro de vivir de la nada.

El algarrobo es Diablo. Lo demuestra así su indestructibilidad; es eterno como el Mal, y se burla del Tiempo, domina a la tierra y se ríe de la naturaleza.

Representando, pues, al Dios y al Diablo, Bien y Mal, Cielo e Infierno, los pares de apuestos; realizándose en él la dualidad completa, que es la Unidad absoluta, simboliza la perfección. Faltaríale, tan sólo, el sello de propia personalidad, el aporte humano. Pero el algarrobo también lo posee.

En su aspecto morfológico tiene la corteza broncea como el color del indio; el corazón rojizo del árbol representa la sangre del mochica y sus espinas y agujones son los cabellos hirsutos del yunga. Por su interpretación intrínseca es rebelde, altivo e incorruptible. El algarrobo primero se rompe antes que doblarse y el indio muere con su secreto; el fruto del árbol es de color dorado como el de aquel Sol que los indios adoraban; su madera se petrifica en el agua, tal su constancia y así proceden los mochicas en sus costumbres ancestrales que aún subsisten; si en el árbol rebota el hacha, el mochica rechaza el castellano; vive aislado y solo como existió aquella civilización; y, como el indio, a pesar de vientos y tempestades, inundaciones y sequías, que representaban la conquista y el atropello, el pillaje y la ruina, ambos, el algarrobo y el mochica subsisten iguales, venciendo al Eterno.

Duro es el corazón del árbol como es impenetrable el pensamiento del indio; el árbol no permite que a sus expensas viva planta alguna, como la civilización nombrada que no permitió extrañas influencias, y así como ella no se cansa de esperar nunca la resurrección de su antiguo poderío, tampoco el árbol se fatiga de retar al Sol y de lidiar con

la arena. Y así, juntos ambos, desafiando al tiempo y a la muerte, son uno solo en esencia y un bosque es una raza, porque:

Ese árbol desafiante nunca llora;

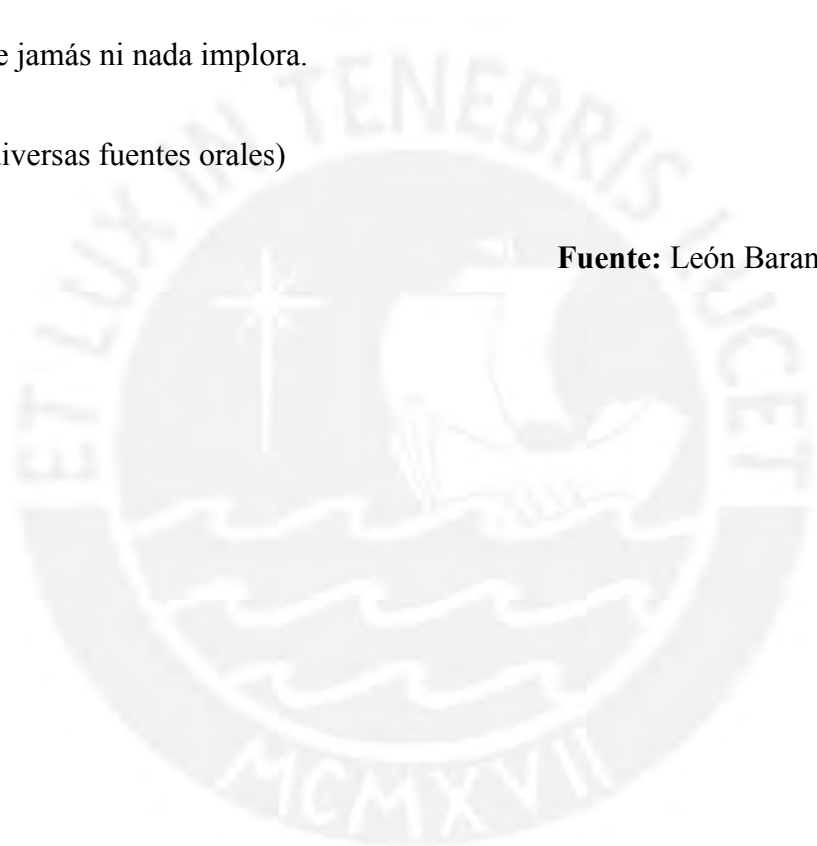
Y aquel indio solmene nunca reza;

Si aquel nada pretende en su grandeza,

Éste nada pide jamás ni nada implora.

(Tomado de diversas fuentes orales)

Fuente: León Barandiarán (1944)



ANEXO 2

GUÍA DE RÓTULOS DEL MUSEO

TUMBAS REALES DE SIPÁN

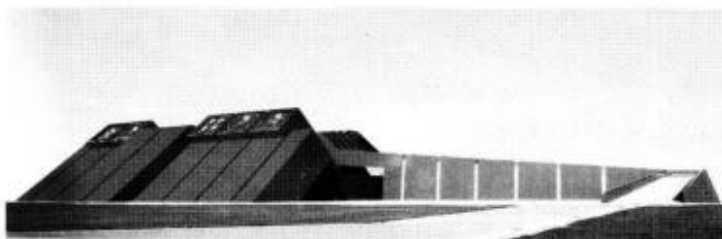
(Fuente: Museo Tumbas Reales de Sipán)





MUSEO TUMBAS REALES DE SIPÁN

GUÍA DE RÓTULOS



Tercer Nivel

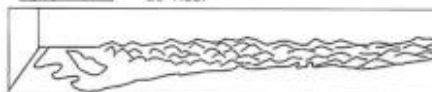
Proyección

Ingreso - Proyección 3D (1 minuto)

El Territorio



El escenario de esta cultura fue la larga y angosta franja de la costa desértica, entre el Océano Pacífico y los andes, donde los ríos que bajan de las montañas originaron los valles, convertidos en su territorio de vida.



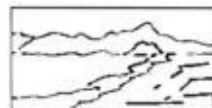
La Cultura

Pueblo de agricultores, artistas, pescadores y guerreros, los Moche o Mochicas, surgen y se desarrollan entre los siglos I a VI, ocupando la costa norte del Perú actual, donde dejaron restos de templos, fortificaciones, obras de irrigación, poblados, cementerios y obras de arte que demuestran su alto desarrollo y compleja organización.

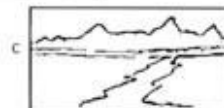
Cada valle, según sus altitudes y geografía, presenta ambientes que brindaron los variados recursos de subsistencia.



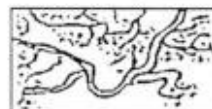
a) Litoral marino arenoso y rocoso (peces y otros).



b) Valle bajo y desierto (agricultura).



































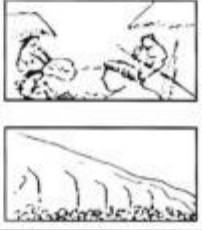
c) Valle medio (agricultura)



d) Bosques secos (leña y madera)

UBICACIÓN EN EL TIEMPO


AÑOS	PERIODOS Y CULTURAS		Características	Templos	Tumbas
	En el antiguo Perú	En la región de Lambayeque			
1500	II HORIZONTE INCA	INCA - LAMBAYEQUE	Conquista inca, administración imperial, Anexión al reino Chimú		
1400		CHIMU - LAMBAYEQUE			
1300	SEGUNDO DESARROLLO REGIONAL	LAMBAYEQUE O SICAN TARDIO	Máxima irrigación, grandes centros urbanos, cultura regional propia.		
1200		LAMBAYEQUE O SICAN MEDIO			
1100		LAMBAYEQUE O SICAN TEMPRANO			
1000	II HORIZONTE PAN - ANDINO WARI	LAMBAYEQUE O SICAN TEMPRANO	Irigación avanzada, centros urbanos, organización social compleja, metalurgia desarrollada.		
900		LAMBAYEQUE O SICAN TEMPRANO			
800	PRIMER DESARROLLO REGIONAL	MOCHICA	Cambios, crecimiento poblacional, ampliación agrícola, inicio metalurgia.		
400		MOCHICA			
300		LAMBAYEQUE			
200	TRANSICIÓN FORMATIVO FINAL	LAMBAYEQUE VIEJO	Cambios, crecimiento poblacional, ampliación agrícola, inicio metalurgia.		
100		LAMBAYEQUE VIEJO			
0	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	LAMBAYEQUE VIEJO	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
100		LAMBAYEQUE VIEJO			
200		LAMBAYEQUE VIEJO			
300	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
400		LAMBAYEQUE			
500		LAMBAYEQUE			
600	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
700		LAMBAYEQUE			
800		LAMBAYEQUE			
900	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
1000		LAMBAYEQUE			
1100		LAMBAYEQUE			
1200	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
1300		LAMBAYEQUE			
1400		LAMBAYEQUE			
1500	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
1600		LAMBAYEQUE			
1700		LAMBAYEQUE			
1800	I HORIZONTE ANDINO CHAVIN	CHAVIN	Alta cultura, agricultura desarrollada, religión, grandes santuarios.		
1900		LAMBAYEQUE			
2000		LAMBAYEQUE			
2000	AGRICULTORES PRE - CERAMICOS	LAMBAYEQUE NICAL	Cultivos seccionales, primeras aldeas y templos.		
3000		PRE CERAMICO TARDIO			
4000	RECOLECTORES HORTICULTORES	LAMBAYEQUE NICAL	Cultivos seccionales, primeras aldeas y templos.		
5000		PRE CERAMICO TARDIO			
6000	RECOLECTORES HORTICULTORES	LAMBAYEQUE NICAL	Cultivos seccionales, primeras aldeas y templos.		
8000		PRE CERAMICO TARDIO			
8000	CAZADORES RECOLECTORES	LAMBAYEQUE NICAL	Caza y recolección		



a) Sus remotos orígenes se encontrarían en las primeras comunidades de pescadores primitivos que ocuparon el litoral desde hace 6000 años.

b) Alrededor de 1200 a.C. surge la cultura costeña llamada Cupisnique, que desarrolló la agricultura, religión y un arte realista, antecedente cercano de la Moche o Mochica.

Orígenes y antecesores



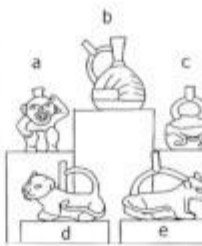
a) El Señor
b) Hombre del pueblo
c) Mujer
d) Soldado
e) Prisionero

La cerámica

es el más conocido legado cultural de los Mochicas. Bajo la forma de imágenes escultóricas (1) o vasijas decoradas (2) a pincel, representaron hombres, divinidades, animales o escenas de gran perfección y realismo. Las características y formas de este arte evolucionaron en cinco fases estilísticas (I, II, III, IV y V).

La sociedad Mochica

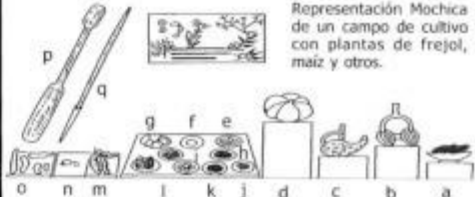
estuvo organizada bajo un sistema jerarquizado donde los hombres pertenecían a grupos sociales definidos y cumplían funciones y trabajos específicos.



a) Mono
b) Plantas y aves en un ambiente de río
c) Lagartija
d) Tigrillo
e) Zorro costeño

La agricultura

fue el sustento de la economía Mochica. Ubicando cada cultivo en su ambiente, respetaron los bosques y sembraron plantas alimenticias como maíz, papa, yuca, paltas, zapallo, camote, mani y variedad de frutales. Para uso de vestimenta y construcciones cultivaban el algodón, tatora y caña.



Representación Mochica de un campo de cultivo con plantas de frejol, maíz y otros.

Restos de productos agrícolas Mochicas

a) Maíz
b) Pepino
c) Calabaza
d) Zapallo
e) Hoja de Coca
f) Palta
g) Lúcumo

h) Molle
i) Quinua
j) Frejol
k) Paltar
l) Maíz amarillo y morado
m) Huaba o pacae

n) Camote
o) Yuca
p) Palo de madera usado tanto para excavar como para romper terrones.
q) Herramienta agrícola de cobre para siembra.

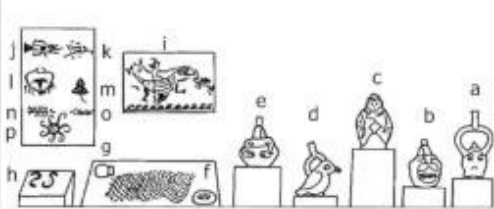
Agricultura



a) Los Mochicas vencieron el desierto desviando mediante canales artificiales el agua de los ríos. Su desarrollada ingeniería hidráulica aún no es superada.

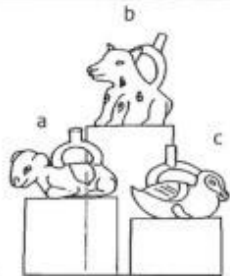


b) En los desiertos actuales quedan testimonios de los antiguos campos de cultivo.



La pesca y recursos del mar complementaron el sustento de los Mochicas. Utilizaban embarcaciones, redes, anzuelos y arpones. El pescado salado era intercambiado con los agricultores del interior.

- a) Pez
- b) Los lobos marinos, fueron cazados para utilizar su carne y su piel
- c) Pescador capturando una mantaraya con anzuelo
- d) Ave marina
- e) Cangrejo
- f) Peso de piedra para red
- g) Flotador de calabaza
- h) Anzuelos de cobre
- i) Representación de una embarcación y fauna marina
- j) Bonito
- k) Langosta
- l) Cangrejo
- m) Raya
- n) Barracuda
- o) Pez Gato
- p) Pulpo



Animales domésticos criados y utilizados por los Mochicas:

- a) Llama costeña (alimentación y carga)
- b) Perro (mascota)
- c) Pato doméstico (alimentación)

La metalurgia



La metalurgia y orfebrería fueron revolucionadas por los Mochicas, iniciando el uso intensivo del cobre para fabricar ornamentos, armas y herramientas. Su más

importante proeza tecnológica fue el dorado del cobre. En los trabajos de oro descubrieron la soldadura y alcanzaron una inigualable calidad artística plasmada en las joyas, emblemas y ornamentos de sus gobernantes. El trabajo metalúrgico se iniciaba con la extracción del mineral, su trituración en batanes de piedra y fundición en hornos de barro alimentados con carbón y avivados con sopladores.



Representación Mochica de fabricación de ornamentos de oro.

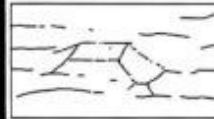


- a) Roca mineralizada de cobre
- b) Ornamentos
- c) Armas
- d) Herramienta
- e) Metal de cobre fundido.
- f) Herramientas de piedra para laminado de oro
- g) Cobre dorado
- h) Plata
- i) Pepita de oro obtenida en los ríos
- j) Ornamentos de oro (piezas de collar) representando cabezas de búho, confeccionados en metal laminado repujado y soldado.

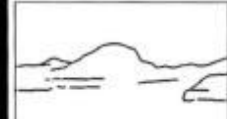
Santuarios Mochicas



Los llamados **Templos o Huacas del Sol y la Luna**, ubicados en el valle de Moche, centro tradicional de esta cultura, constituyen las más impresionantes edificaciones mochicas. El primero alcanzó a medir 345 m. de largo, 140 m. de ancho y 35 m. de altura. Las recientes investigaciones han descubierto fachadas decoradas con relieves y testimonios de sacrificios rituales.



Pampagrande fue el más extenso centro administrativo y urbano Mochica, con dos pirámides truncas rodeadas de plazas y viviendas. La edificación principal mide 250 m. x 175 m. y la rampa de acceso 300 m. de longitud. En su tiempo, albergó miles de habitantes y las jerarquías que controlaban la economía del valle Lambayeque.

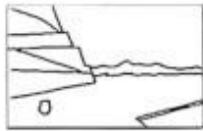


Pañamarca, en el valle de Nepeña, fue el principal centro ceremonial y administrativo al sur del territorio Mochica. Se reconoce una estructura piramidal, plataformas, plazas y recintos. En algunos de estos edificios se encontraron murales policromos.

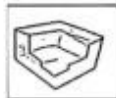
Sipán: ubicación y arquitectura



Ubicación de Sipán en el valle de Lambayeque y acceso actual.



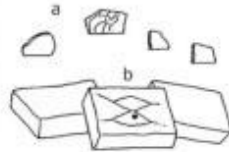
a



b

a) Los Mochicas en Sipán y otros Santuarios, construyeron colosales pirámides truncas y plataformas de adobe mediante un organizado trabajo comunal dirigido por los especialistas de la época.

b) Clásica técnica de construcción mediante sucesivos paneles modulares o columnas de adobe que brindaban flexibilidad a estos grandes volúmenes de barro frente a las contracciones climáticas y los movimientos sísmicos.

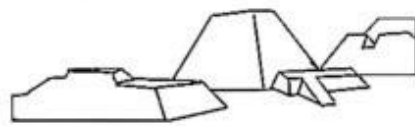


a) Fragmentos de pinturas murales descubiertos en Sipán.

b) Adobes originales con marcas de fabricante que indicarían el control del trabajo tributado por grupos o clanes familiares.



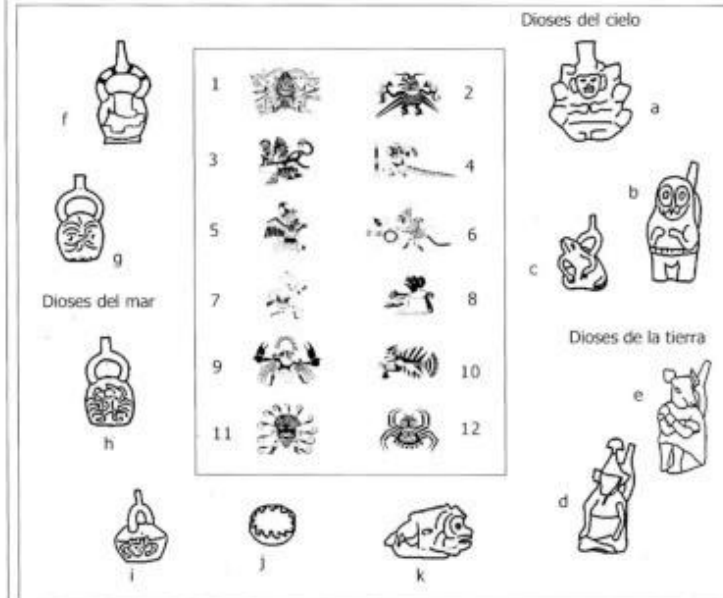
Sipán hoy: Las edificaciones del Santuario de Sipán vistas desde el aire con los efectos de la erosión natural y el tiempo.



Sipán hace 1700 años: Reconstrucción del Santuario de Sipán conformado por dos pirámides truncas de 30 m. de altura, 100 y 150 m. en sus bases. Fueron construidas con millones de adobes durante algunas generaciones. En la plataforma delantera se encontraban las Tumbas Reales, pertenecientes a los hombres más importantes de su tiempo.

Religión y Dioses

La religión Mochica, basada en el dualismo, concibió dioses principales y semidioses que regían el mundo, la vida y actividades de los hombres.



- a) Ai-Apaec
- b) Hombre búho
- c) Hombre iguana
- d) Hombre zorro
- e) Hombre venado
- g) Hombre araña
- h,i) Hombre Cangrejo
- j) Pulpo humanizado
- k) Pez demoniaco
- f) Ai-Apaec en escena mítica

Dioses del cielo

Dioses de la tierra

Dioses del mar

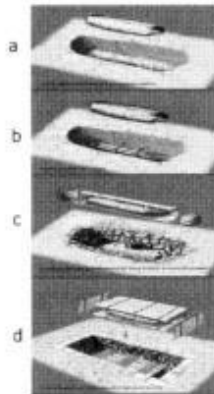
1. Dios Ai-Apaec (El creador)
2. Dios Vampiro (El opuesto, Señor de las tinieblas)
3. Hombre Búho (Dios de la noche y protector de los sacerdotes)
4. Hombre Iguana (Dios de la guerra)
5. Hombre Águila (Dios de la guerra)
6. Hombre Zorro (Protector de los combatientes y cazadores)
7. Hombre Venado (Vinculado al culto de los ancestros)
8. Hombre Murciélago (Protector de los ceramistas)
9. Hombre Cangrejo (Deidad de ríos y orillas)
10. Pez Demoníaco (Deidad del mar)
11. Pulpo Humanizado (Deidad de las profundidades marinas)
12. Hombre Araña (Deidad de los sortilegios)



La deidad suprema representada en un ornamento de oro procedente de Sipán.

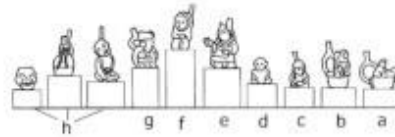
La vida y la muerte:

Tipos de tumbas mochicas conocidas antes de los descubrimientos de Sipán.



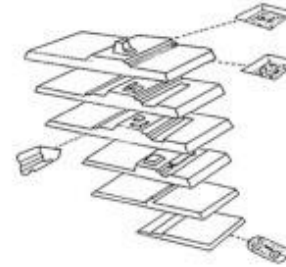
- a) Tumbas simples pertenecientes a los campesinos pobres.
- b) Tumbas populares con armazón.
- c) Tumbas de cierta jerarquía preparadas con adobe o piedra. El cuerpo se colocaba en un envoltorio cilíndrico.
- d) Cámara funeraria con nichos para ofrendas y ataúd de caña.

La vida: Los Moches o Mochicas amaron y comprendieron la vida, representando en su cerámica las diversas etapas de los hombres desde su engendramiento, nacimiento, niñez, juventud, adultez, ancianidad y muerte.



- a) Engendramiento
- b) Parto
- c) Lactancia
- d) Niñez
- e) Juventud
- f) Adultez
- g) Ancianidad
- h) Los anunciadores de la muerte

La muerte: La muerte no fue el final, los hombres, al ingresar al mundo de los muertos seguían ejerciendo sus mismas obligaciones o privilegios, razón para sepultarlos con bienes y provisiones. Cada tumba Mochica refleja la posición social y actividad desarrollada en la vida.



Las investigaciones arqueológicas en Sipán permitieron descubrir hasta 13 tumbas de diversas épocas y jerarquías de la nobleza Mochica:

- El Señor de Sipán (1)
 - El Sacerdote (2)
 - El Viejo Señor de Sipán (3)
 - Dignatarios (4), (6)
 - Guerreros (5)
 - Miembros de la realeza (7), (10), (12), (13)
 - Jefes militares (8), (9), (11)
 - La Tumba saqueada (TS),
- Demostrándose también que la plataforma funeraria fue construida en varias etapas superpuestas. El estudio de estas tumbas ha cambiado el conocimiento de la Cultura Mochica.

Cosmovisión

Los Mochicas dividían el universo en tres instancias:

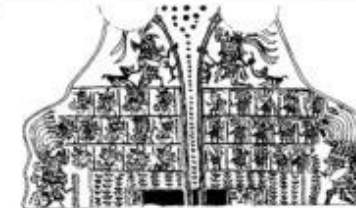
El cielo (simbolizado por la gran serpiente celestial) residencia de estrellas, astros y dioses.

El mundo de los vivos (donde los hombres celebran banquetes rituales y las mujeres tejen).

El inframundo (morada de los muertos y ancestros).



Escalera



Representación iconográfica: Los dioses bajan el fardo funerario a una tumba.

Escalera

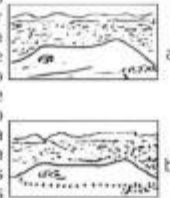


Descubriendo la Tumba Real

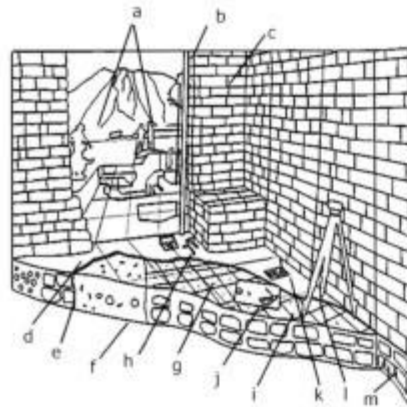
Segundo Nivel

a) En abril de 1987, los arqueólogos deciden iniciar trabajos de investigación científica en Sipán para salvar este monumento y su valioso contenido del incontrolable saqueo y destrucción. Cuando ellos llegaron, la plataforma funeraria se encontraba seriamente afectada por decenas de perforaciones hechas por los profanadores.

b) Los trabajos de campo comenzaron con un exhaustivo reconocimiento, elaboración de planos y cuadrícula de la plataforma para su inmediata excavación arqueológica.



Recreación de una sección típica de las construcciones de Sipán y el trabajo de los arqueólogos.



a) Vista de las excavaciones arqueológicas en el año 1987 con sus participantes iniciadores (Walter Alva, Luis Chero, Susana Meneses, estudiantes y obreros). Al fondo una de las pirámides truncas.
b) Mira utilizada para establecer alturas exactas de cualquier punto del terreno o material arqueológico.
c) Estructura sólida de adobe construida mediante la técnica de paneles adosados unos a otros, para edificar plataformas.

d) Piso de una etapa de la construcción.
e) Relleno arquitectónico de tierra y fragmentos de adobe.
f) Corte típico de una tumba abierta en la plataforma. El relleno contiene tierra, escombros y fragmentos de huesos de animales.
g) Cordones que forman cuadrículas para la ubicación exacta y registro de los materiales arqueológicos.
h) Herramientas originales empleadas para la limpieza de las áreas de excavación.
i) Trama sólida de adobes con marcas de los fabricantes, componente principal de la plataforma.
j) Tablero y plano que registra cada sección y capa conforme se avanza la excavación.
k) Herramientas finas empleadas para el minucioso trabajo de recuperación en las tumbas.
l) Instrumento y trípode para registrar cada uno de los niveles de la excavación, alturas del terreno y la profundidad exacta de los materiales arqueológicos.
m) Piso y fachada de una edificación cubierta por remodelaciones posteriores.

Video

Proyección Metodología (1 minuto).



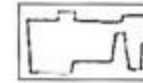
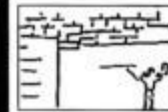
Después de retirar los escombros y limpiar los hoyos y túneles abiertos por los profanadores, los arqueólogos iniciaron el verdadero registro científico. El personal técnico y obrero capacitado, en plena labor de campo, realizando diversas actividades para diferenciar y registrar los materiales de construcción, color, textura y contenido de las superficies excavadas.



Cada adobe de la plataforma, fragmento de cerámica o vestigio fue cuidadosamente ubicado y dibujado en un sistema de cuadrículas. Conforme se retiraba una capa de material, se volvía a dibujar otro plano.



Unidad de excavación en la parte central de la plataforma y su plano correspondiente dibujado por los arqueólogos.



Los perfiles de las excavaciones dibujados y analizados permitieron identificar técnicas y etapas de construcción, así como rastros de lluvias cíclicas que afectaron y marcaron cambios arquitectónicos en el Santuario.

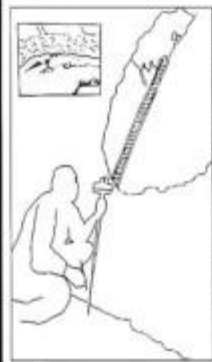
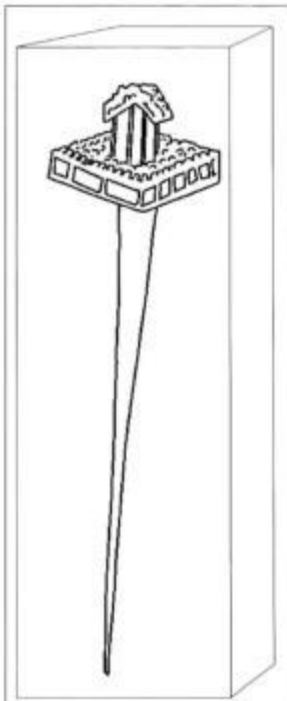
Primeros hallazgos



Durante una primera exploración y limpieza se recuperaron algunos ornamentos y ofrendas que escaparon al saqueo de los profanadores. Probablemente formaban parte de tumbas violentamente saqueadas.

Pies de objeto:

a) Parte de una corona de cobre dorado
b) Máscara de cobre
c) Pectoral de recortes de concha
d) Vasijas ofrendatorias
e) Cabezas de búho en cobre dorado



Al fondo de una perforación, los arqueólogos súbitamente descubrieron un bastón de cobre representando un emblemático templo en miniatura. Formado por una balastrada que circunda una plataforma central con un techo coronado de cabezas humanas.

En el panel del fondo se aprecia una deidad copulando con una mujer sobre la luna creciente que simbolizaría la fertilidad o la creación del mundo.

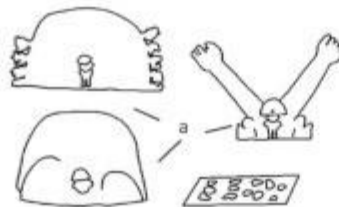


Recreación del templo representado en el cetro de cobre, formado por una balastrada con postes de madera, una plataforma central con escalinata y el techo decorado con imágenes.

Detalle de la imagen representada en el templo.

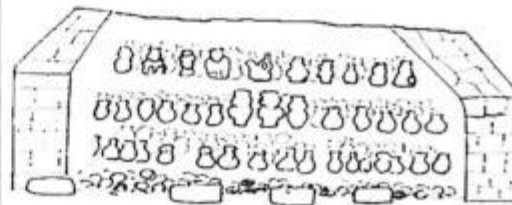


El hallazgo de restos de imágenes de cerámica, semejantes a las representadas en el cetro, permitieron comprobar que el templo efectivamente había existido en Sipán, y que los Mochicas decoraban los techos de sus santuarios o palacios.



a) Coronas de cobre encontrados en el depósito de ofrendas.
b) Pallares de piedra con marcas. Se usaron para juegos rituales o adivinatorios.

El Depósito de Ofrendas



Limpiando cuidadosamente la plataforma, se descubrió un recinto de ofrendas intacto y sellado donde progresivamente se fueron recuperando hasta 1137 vasijas, restos de alimentos, el esqueleto de un hombre, conchas marinas y ornamentos de cobre. Este hallazgo sin precedentes, fue un revelador indicio para continuar la investigación.



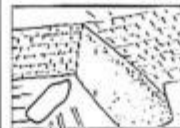
Una de las capas del depósito de ofrendas durante su registro arqueológico.

La Tumba del Señor de Sipán



Prosiguiendo la excavación arqueológica, en el centro de la plataforma se localizó el borde de un gran recinto abierto y vuelto a cerrar. El relleno de tierra comenzó a retirarse sin imaginar aún el descubrimiento próximo.

A la izquierda, el depósito de ofrendas.



Inesperadamente aparece el esqueleto casi desintegrado de un joven soldado con restos metálicos de un casco y escudo. No se encontraron los huesos de sus pies que habrían sido seccionados para simbolizar su vigilante inamovilidad. Era el anuncio definitivo de la importante tumba intacta que cuidaba.



Osamenta del guardián de la Tumba (reproducción exacta tomada del original).



Debajo de los huesos del guardián, aparecieron 17 marcas de madera desintegrada. Habían formado el techo de la cámara funeraria que se comenzaba a develar.



Modelos obtenidos de las huellas de la madera desintegrada y plano exacto del techo.



Aún cuando la madera estaba pulverizada, fue posible identificar las tres tablas que habían formado la tapa sellada del ataúd.
Con expectativa y exigente cuidado comenzó a develarse el contenido intacto.



Las amarras originales de cobre martillado.




Las herramientas de los arqueólogos desempolvaron unas extrañas cintas metálicas. Marcaban un rectángulo y resultaron ser una especie de grapas o amarras que cerraron el sarcófago o ataúd.


Frente a la importancia del descubrimiento y su delicada conservación, los arqueólogos afinaron sus métodos. Cada capa o pequeño fragmento fue registrado y recuperado, solo así fue posible identificar y restaurar los ornamentos, emblemas o atuendos afectados por la oxidación.




Al retirar los sedimentos del interior del ataúd, aparece la primera capa: una masa de objetos de cobre cubiertos de óxido, algunos ornamentos de oro y textiles desintegrados; formaban un envoltorio funerario -antes no conocido- que guardaba los restos del Señor de Sipán. A los lados conchas y caracoles marinos.




Los ornamentos reales




Los Ornamentos Reales




a) Al inicio, debajo de una concreción de tierra, surgió el perfecto y diminuto rostro de oro que rompía su enclaustramiento de siglos parecía plantarnos su enérgica mirada.




b) La pequeña efigie formaba parte de un adorno que representaría al mismo Señor.




a) Las orejeras fueron ornamentos de rango, símbolos reales del Señor de Sipán, considerándose entre las obras maestras de la América antigua.




b) Cada joya fue confeccionada mediante el montaje de minúsculas piezas de oro laminada, repujadas y soldadas, con la aplicación de incrustaciones de turquesa.




Los ornamentos, aparte de su extraordinaria calidad artística y refinada técnica, representaba imágenes y símbolos que ayudarían a interpretar entre enterrado real y el mundo Mochica, razón para acudir comparativamente a las representaciones de la cerámica. El descubrimiento comenzaba a explicar y reordenar el conocimiento de esta cultura.



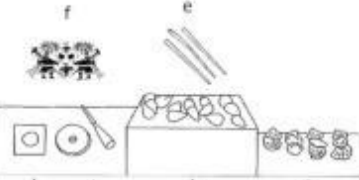
El segundo par de orejeras de oro y mosaico de turquesa, representaba el pato "pico de cuchara", ave sagrada asociada a la fertilidad. En la escena de una importante ceremonia de purificación, el personaje principal lleva ornamentos semejantes. Era la primera clave para conocer el uso de estos ornamentos en rituales específicos.




Las orejeras representando el ave sagrada





a-b) Conchas spondylus y caracoles marinos procedentes del litoral ecuatoriano. Fueron muy apreciados en el antiguo Perú, considerándoseles alimento de los dioses.




c) Soporte de cobre para adornos de plumas y pieza circular complementaria del emblema militar.
d) Masa sólida de oro (250 gr.) encontrada en la parte central del fardo funerario.
e) Puntas de lanza en cobre
f) Representación Mochica del uso del emblema.




Ornamentos reales de oro y turquesa representando venados

a) Los tres juegos de orejeras cuando fueron descubiertas hacia ambos lados del cráneo.



b) Un tercer par de orejeras, confeccionadas mediante láminas repujadas y caladas de oro, representan venados; animales sacrificados en cacerías rituales y vinculadas al culto de los muertos.






Recuperando los ornamentos. Los soportes originales de madera y pegamento habían desaparecido, debiendo estabilizarse cada pieza.

En una segunda capa de los envoltorios funerarios aparecen imágenes de cobre dorado sujetos a restos de textiles. Por primera vez se reconocían los estandartes representados en el Arte Mochica.

Cubierto por el óxido el estandarte principal al momento del descubrimiento.

La oxidación y corrosión del cobre, dejó las piezas en proceso de desintegración y extrema fragilidad. Para su recuperación se emplearon consolidantes químicos.

El estandarte de cobre dorado, limpio y restaurado. Representaría una deidad, teniendo también un significado heráldico como emblema de los Señores de Sipán.

Representación Mochica de un desfile donde se utilizan estandartes metálicos.



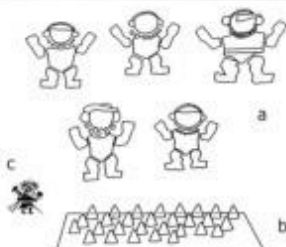

Las piezas metálicas de los estandartes cosidas a una tela de algodón, se sujetaban mediante soportes, a un madero para portarlas en ceremonias o desfiles.




a) Imágenes de estandartes menores. Las partes sin limpiar exponen el estado de oxidación original. Los brazaletes están formados por pequeñas cuentas de turquesa. Estos emblemas, demuestran la proeza tecnológica de los artesanos Mochicas que lograron cubrir el cobre con una finísima capa de oro.

b) Colgajos cónicos de cobre dorado utilizados también para decoración de tocados.

c) Iconografía Mochica mostrando como eran usados los ornamentos cónicos.



Una tercera capa expuso cientos de pequeñas cuentas de concha que formaban un pectoral, con diseño mediante la combinación de colores. Alrededor siguen apareciendo conchas y caracoles.



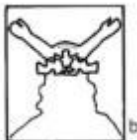

El pectoral de spondylus estabilizado hasta donde fue posible mantener las cuentas en su lugar. El diseño original representaría imágenes de animales míticos.




a) Debajo del pectoral se encontraba un emblema de cobre dorado representando una silueta humana.

b) Reconstrucción del uso del emblema como tocado ceremonial.

Sistema de armado de los pectorales mediante hilos y barras de metal.

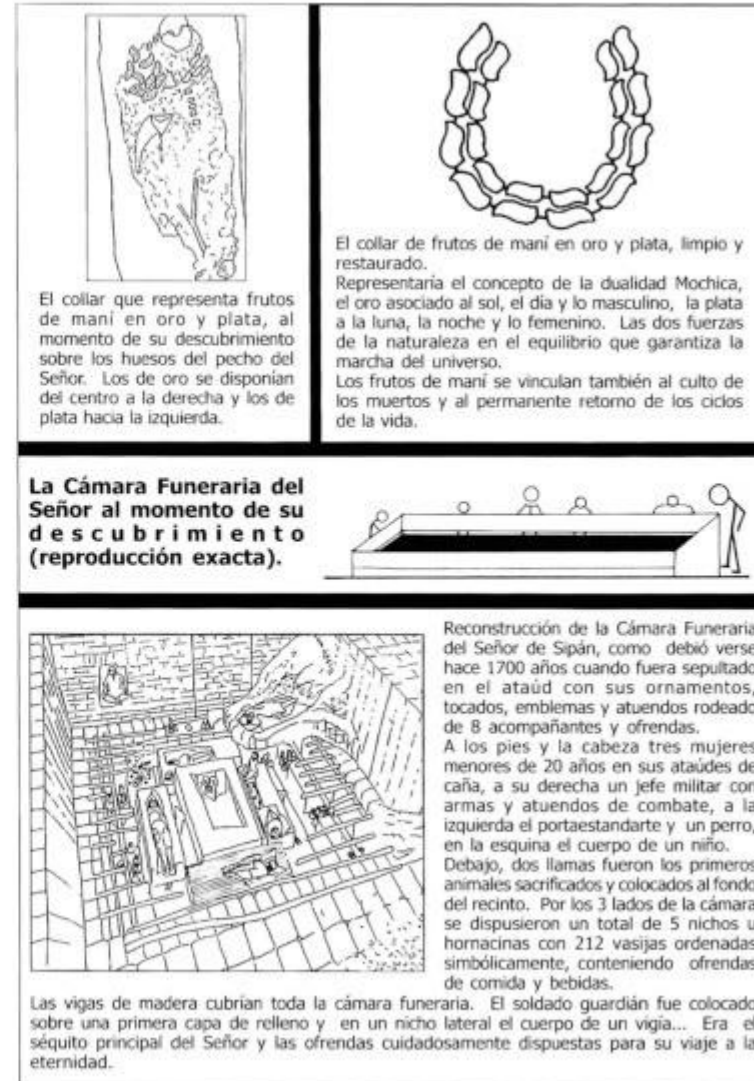




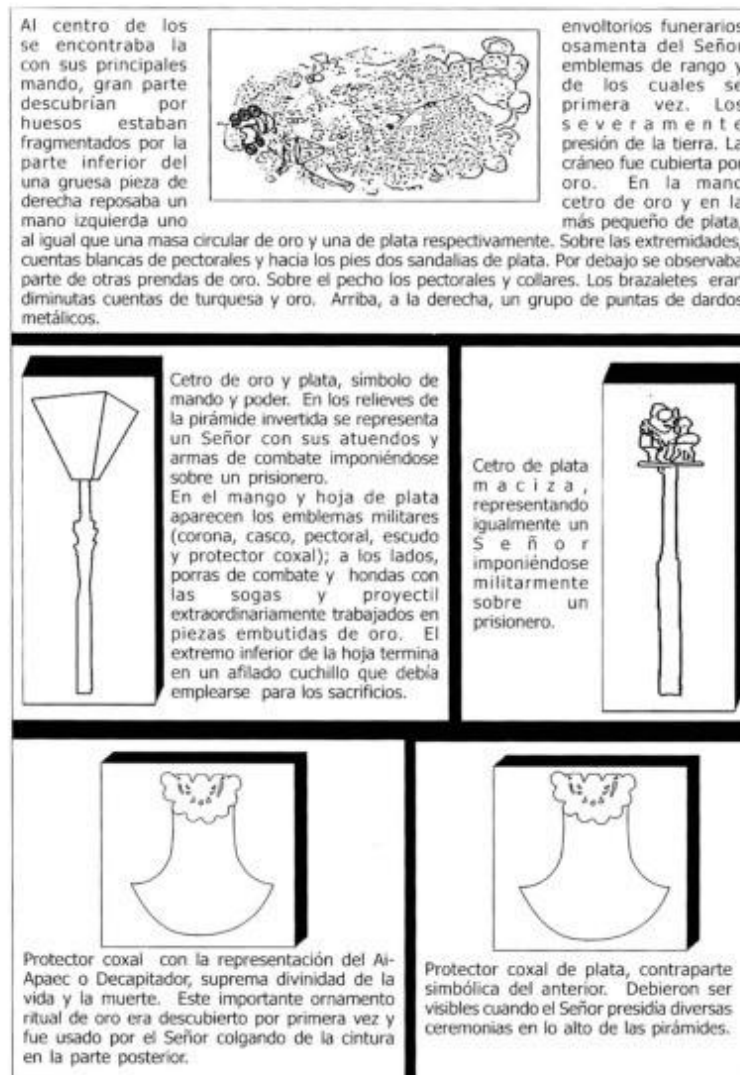
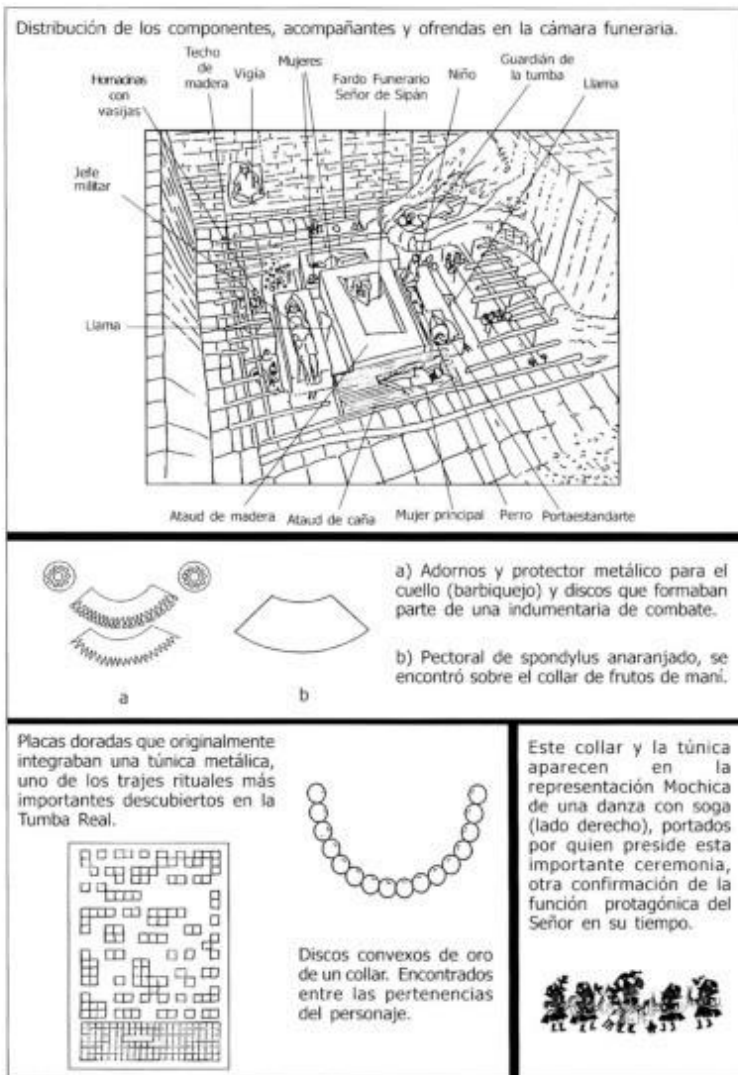
Limpio y restaurado, el emblema representaría un símbolo dualista donde la silueta sin cabeza con brazos y manos abiertas, contiene a una divinidad central coronada por serpientes míticas.

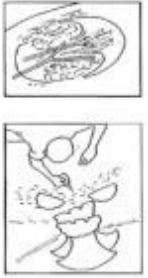


Una cuarta capa exponía otro pectoral de cuentas de color rojo, tocados de algodón y cientos de pequeñas cuentas de un pectoral blanco. En la parte superior se mantenían las orejeras y narigueras de oro.









a) Los brazaletes están compuestos por cientos de diminutas cuentas de turquesa, oro y concha. Miden apenas dos milímetros y fueron perfectamente trabajadas en dos tapas admirablemente soldadas. Las barras metálicas perforadas mantenían paralelas las hileras de cuentas.

b) El rostro del Señor fue cubierto con ornamentos funerarios de oro. Dos ojos una nariz con diseños de la divinidad, una especie de funda con la representación de todas las piezas dentales y finalmente, un grueso protector para la parte inferior del rostro.

c) Patena o plato de oro donde reposaba el cráneo del Señor.

d) Masas sólidas de oro y plata encontrados en la boca, mano derecha, mano izquierda. Tuvieron especial valor simbólico para el ingreso al mundo de los muertos.

a) Al retirarse la osamenta surge en todo su esplendor la tiara o corona de oro, el más importante símbolo real al momento de su descubrimiento. Los restos metálicos y fibras vegetales corresponden a tocados plumarios desintegrados.

b) En la capa subsiguiente se encontraban dos sonajeros de oro y los impresionantes protectores coxales de oro y plata, ornamentos reales no encontrados hasta entonces en tumbas Mochicas.




Sonajero ritual de oro para la cintura. Al igual que los ornamentos semejantes, tenían trozos de cobre en el interior de las esferas para producir sonido al movimiento.

La corona real de oro. Cuando los arqueólogos descubren este impresionante ornamento de oro, finalmente pueden comprobar la más alta investidura del personaje sepultado. Jamás antes se había encontrado un ornamento semejante que sólo aparecía sobre la cabeza de seres semi-divinos. Era la corona real del Señor de Sipán.

Estos ornamentos de oro presentan dos caras similares y fueron confeccionados sobre una lámina metálica, repujada, calada y doblada.

Hasta antes del descubrimiento, en las múltiples representaciones artísticas de la Cultura Mochica, se identificaban escenas y figuraciones de ceremonias o actuaciones referidas al complejo mundo religioso y político de la época, donde sacerdotes y hombres de alto rango (B y C), brindaban honores, sacrificios y ofrendas a un personaje (A) que preside todo evento importante. Se pensaba entonces en una divinidad o un ser mitológico. Al descubrirse la Tumba del "Señor de Sipán" se constató que los ornamentos, atuendos o emblemas de mando y rango encontrados (A), correspondían a los representados con este excelso personaje cuya verdadera existencia quedaba así comprobada. Estos elementos identificatorios indican la autoridad del "Señor de Sipán" en la máxima jerarquía del tiempo Mochica en la región de Lambayeque.



Información complementaria

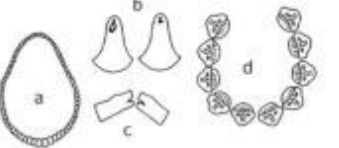
Pantallas Touch Screen



a) Sandalias de plata, usadas por el Señor como señal de su condición semi divina.

b) Parte de funda o estuche de cobre representando un búho.

c) Colgajos de cobre en forma de cabezas con doble cara.




a) Collar de esferas de oro confeccionadas mediante dos tapas soldadas.

b) Cuchillo de oro y plata encontrado sobre los huesos del pecho, simbolizan la dualidad.

c) Cabezas de serpiente en cobre que remataban el cinturón del Señor, importante símbolo que lo identifica con la divinidad de las serpientes.

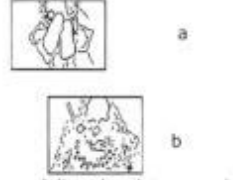
d) Collar de cabezas realistas de plata.



a) Barras de cobre para sujetar tocados de plumas armados sobre fibras vegetales.

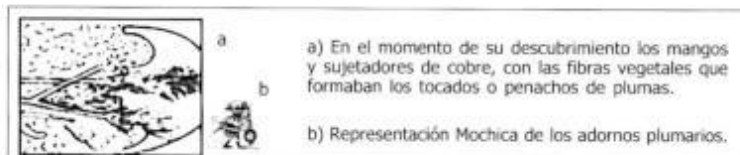
b) Restos de fibras vegetales donde originalmente fueron amarradas las plumas de los tocados.

c) Pequeños sonajeros metálicos que se usaban colgando en los apéndices de las vistosas prendas de cabeza.



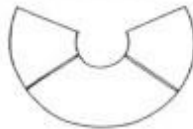
a) Las sandalias de plata cuando fueron encontradas calzando los huesos de los pies.

b) Los huesos del cráneo y tórax con ornamentos y piezas de oro.



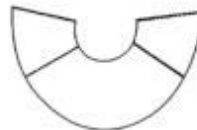
a) En el momento de su descubrimiento los mangos y sujetadores de cobre, con las fibras vegetales que formaban los tocados o penachos de plumas.

b) Representación Mochica de los adornos plumarios.



Pectoral de spondylus restaurado.

Otro de los pectorales de concha que integraba los atuendos del Señor.



a



b

a) Cerca al fondo del ataúd se encontraban nuevamente restos de tocados de plumas, fragmentos de adornos de cobre y una corona más pequeña de oro.

b) Las ocarinas fueron instrumentos musicales de viento empleadas en las ceremonias propiciatorias.



a

b



a) Puntas de flecha o dardos de cobre. Amarrados a una madera, se empleaba para combate o cacería.

b) Ocarina de cobre representando un sapo.

c) De las vestimentas, envoltorios y atuendos textiles sólo quedaron escasos fragmentos que reflejan variadas técnicas y complejos diseños.



Corona semi lunar de oro, de probable uso frecuente. El vástago servía para sujetarlo a un casco cónico.



a) Cabeza de zorro para el casco, barbiquejo y discos protectores que formaban los atuendos militares del Señor.

b) Puñal de cobre.

Foto Mural



... hace 1,700 años una doliente multitud acompañaba los funerales del "Señor de Sipán" quien yacía envuelto en un fardo de tela y metales... presidían el ceremonial un nuevo Señor, sacerdotes y jefes militares... escoltas de guerreros con armas, estandartes y trofeos, músicos con tambores y trompetas, mujeres clamantes y todos los acongojados súbditos estaban presentes... el prolongado duelo colectivo y los complejos preparativos de rituales y ofrendas, llegaban al final... el Señor y sus 8 acompañantes serían sepultados para su viaje a la eternidad...

El Sacerdote

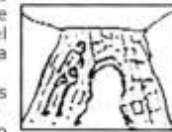


Explorando el extremo sur de la plataforma funeraria, los arqueólogos localizaron los bordes de otra cámara funeraria un poco más pequeña. Después de su investigación, comprobaron que pertenecía a un Sacerdote, el segundo personaje en la jerarquizada sociedad Mochica. Esta tumba correspondía a la misma época del Señor, ubicada en la última etapa constructiva de la plataforma.



Retirando el grueso relleno de tierra que cubría la cámara funeraria, volvía a encontrarse el esqueleto de un joven guardián.

Los restos del guardián demuestran que fue sepultado en un ataúd de caña y sobre una capa de adobes que sellaban el interior de la cámara funeraria.



Sin embargo carecía de armas o emblemas de combate. Sus pies también habían sido amputados al momento del entierro.



a






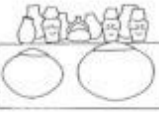



b

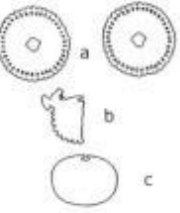
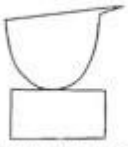

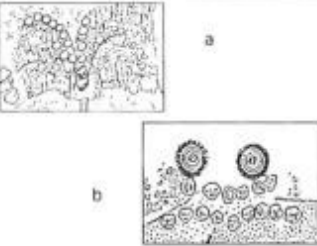
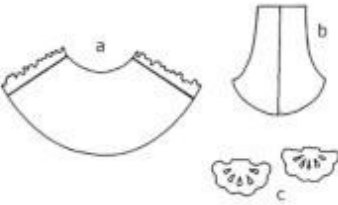

a) Corona de cobre encontrada sobre la osamenta del guardián.

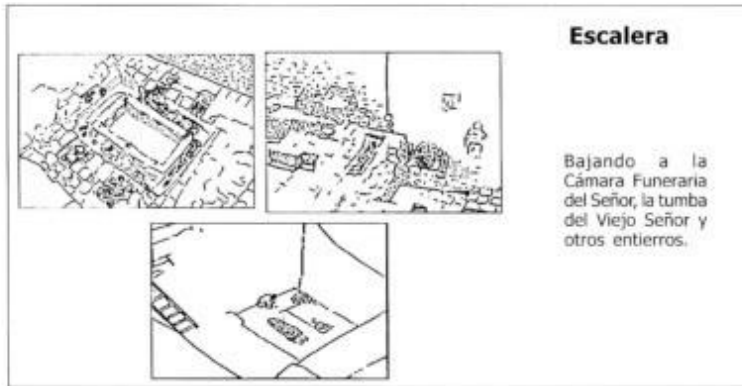
b) Vasija para ofrendas líquidas, fue colocada en la mano derecha del personaje.



Debajo del sello de adobes, las huellas de la madera de algarrobo que formaban el techo de la cámara funeraria. Al centro el hundimiento de la tapa del ataúd.

 <p>Limpiando alrededor del ataúd vacío se fueron liberando los sedimentos, otras ofrendas y los huesos de hasta cuatro acompañantes y animales sacrificados. En las hornacinas laterales, vasijas con restos de alimentos.</p>	 <p>La osamenta del Sacerdote con otras pertenencias. Debajo una corona de cobre casi desintegrada, un protector coxal detrás de la pelvis y los pies calzados con alpargatas metálicas. Los huesos correspondían a un hombre de aproximadamente 40 años de edad.</p>	 <p>En el interior del ataúd desintegrado, los ornamentos, atuendos y pertenencias del Sacerdote que demostraron su rango y función en vida. Sus orejeras, un par de collares en cobre dorado, pectorales de concha y vestimentas de placas metálicas entre otros. Fue una sorpresa encontrar en su mano derecha una copa para sacrificios. El primer indicio de su importante función religiosa.</p>
 <p>Vasijas representativas, que originalmente contenían comidas y bebidas, fueron colocadas en las hornacinas de la cámara funeraria.</p>	 <p>Los restos óseos del sacerdote y algunas vasijas ofrendatorias.</p>	
 <p>Al centro de la cámara funeraria estaba colocado el ataúd principal, hacia ambos lados dos mujeres jóvenes, una de ellas, la esposa principal; la otra, aparentemente sacrificada al momento del entierro. Un hombre era el tercer acompañante. Un niño yacía en compañía de un perro y una serpiente. En la esquina se colocó una llama decapitada. En las hornacinas se dispusieron cerca de medio centenar de vasijas para ofrendas alimenticias.</p>	 <p>Reconstrucción del ajuar funerario. Cuando los arqueólogos terminaron el registro de este entierro, comprobaron que se trataba del Sacerdote, representado en el arte Mochica como el "hombre pájaro". Otro importante descubrimiento para comprender esta cultura.</p>	

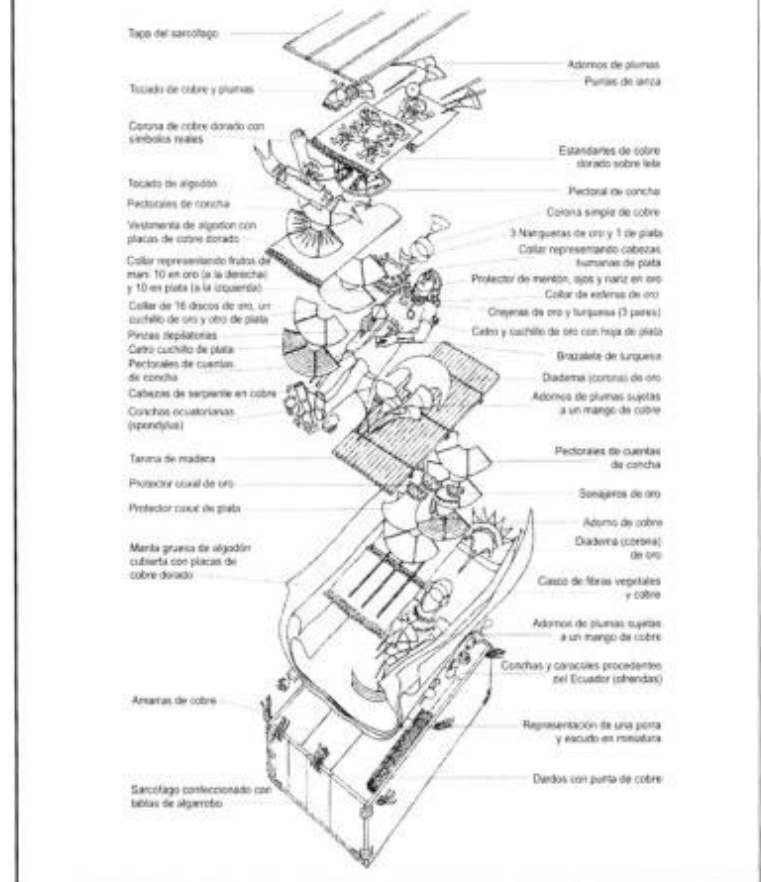
 <p>a) Juego de orejeras de cobre dorado, oro y turquesa, usado por el Sacerdote. b) Parte de una nariguera de oro con diseños de un guerrero. Su otra mitad quedó desintegrada. c) Nariguera de oro. Dos porras de combate grabadas decoran su cara interior.</p>	 <p>Copa de cobre dorado con tapa encontrada en la mano derecha del Sacerdote. Fue utilizada en las ceremonias de sacrificio.</p>
 <p>a) Collar metálico representando rostros en rictus de muerte. Una de las cabezas sin limpiar y restaurar, demuestra cómo fueron encontradas. b) Collar de cobre dorado, representando rostros sonrientes que simbolizarían la vida. Los dientes son de incrustaciones de concha.</p>	 <p>a) La corona de cobre representando un búho con las alas desplegadas al momento de su descubrimiento. b) Las orejeras y los collares cerca al cráneo y sobre los huesos del tórax.</p>
 <p>a) Uno de los pectorales usados por el Sacerdote, parcialmente restaurado. b) Un protector coxal de oro y plata laminado. c) Sonajeros de cobre, para prendas de cabeza.</p>	 <p>Imagen reconstruida del Sacerdote con sus tocados, ornamentos y utensilios ceremoniales. La corona de búho y la copa lo identifican como el encargado de la religión y culto. En la sociedad Mochica ocupaba el lugar inmediato después del Señor.</p>




Primer Nivel

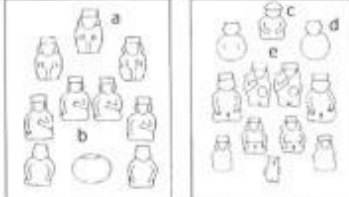


Reconstrucción esquemática de la diversidad de ornamentos, tocados, emblemas y atuendos usados por el Señor en vida para distintas ocasiones y ceremonias. A su deceso fueron también sepultados para acompañarlo al mundo de los muertos. De esta manera los soberanos Mochicas no heredaban bienes. El Señor fue ubicado al centro del envoltorio funerario. En la disposición se respetó el orden simbólico, el oro a la derecha y la plata a la izquierda. Igualmente los primeros estandartes miraban hacia arriba y aquellos subyacentes al cuerpo, miraban hacia abajo. Finalmente, mantas de algodón (desintegradas por el tiempo) envolvieron el suntuoso ajuar.






En los cuatro nichos u hornacinas laterales de la cámara funeraria, se encontraban 212 vasijas escultóricas, representando hombres en actitud de oración con las manos sobre el vientre o el pecho, prisioneros desnudos con una soga al cuello, guerreros o recipientes con restos de comida. Su cuidadosa disposición, indica una escenografía funeraria, como si existiera en estas imágenes una transferencia simbólica de personajes que debían acompañar al Señor. Podemos pensar que sus súbditos y las hazañas están representadas en estas figuras.




Vasijas representativas encontradas en los nichos u hornacinas de la cámara funeraria

- a) Orantes
- b) Vasija para ofrendas
- c) Orante noble
- d) Sirvientes
- e) Guerreros
- f) Prisioneros
- g) Búho



Los acompañantes simbólicos



Ofrendas ubicadas en la hornacina central sobre la cabecera del Señor. Representan iguanas, el animal sagrado del culto a los muertos, el búho asociado a la noche, y los orantes nobles a la religión. La concha habría contenido alguna especial ofrenda desintegrada.

Los restos del Señor de Sipán, en su reposo definitivo.

Otras Tumbas



En la plataforma funeraria de Sipán, cerca de las tumbas de alto rango, los arqueólogos descubrieron también otros entierros de menor jerarquía y de diversas épocas que están permitiendo conocer la estructura social y los cambios culturales. Evidentemente todos los entierros corresponden a personajes vinculados a la élite gobernante y su servicio. Se identificaron tumbas de jefes militares, dignatarios, guerreros y asistentes religiosos.



Ubicación de las diversas tumbas, en el esquema de las fases arquitectónicas de la plataforma funeraria.

Tumba 5




Localizada al lado central y sur de la plataforma funeraria. El entierro correspondía a un hombre adulto, sepultado dentro de un ataúd de caña con variados ornamentos, atuendos y ofrendas: una máscara de cobre, nariguera, armas de combate, una corona semilunar, un instrumento musical y treinta y dos vasijas entre otros. El personaje debió pertenecer a la jerarquía militar, con funciones de músico.

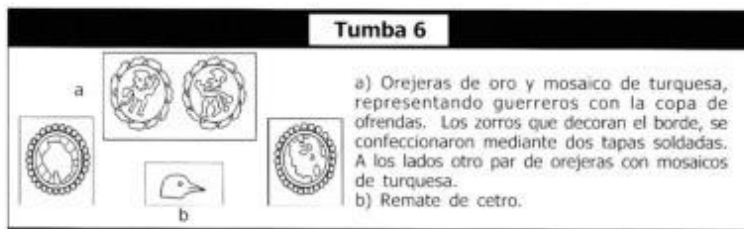
- a) Funda metálica de una porra de combate.
- b) Lanzador de dardos, tallado en hueso con aplicaciones de turquesa y gancho de cobre.
- c) Vasijas ofrendatorias encontradas dentro del ataúd.
- d) Máscara funeraria de cobre, limpia y restaurada.
- e) Partes de una antara confeccionada con tubos de arcilla y una placa metálica para sujetar el instrumento musical.



Reconstrucción esquemática del ajuar funerario de la tumba 5 (guerrero - músico).



Representación Mochica con intervención de músicos ante un Señor.

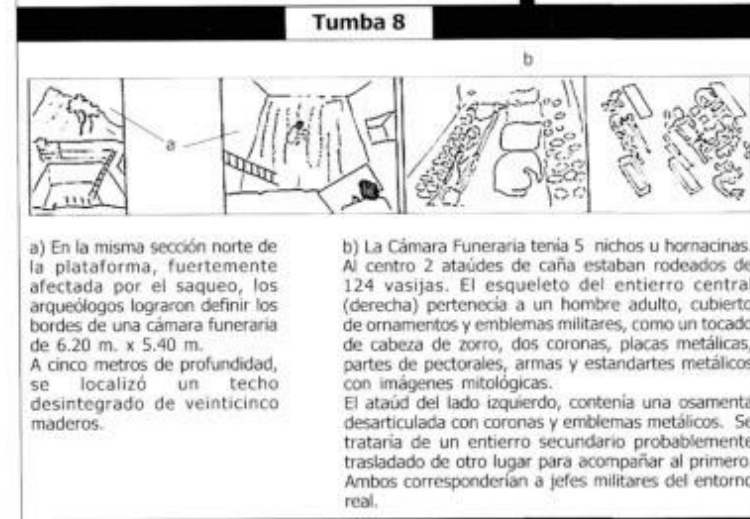
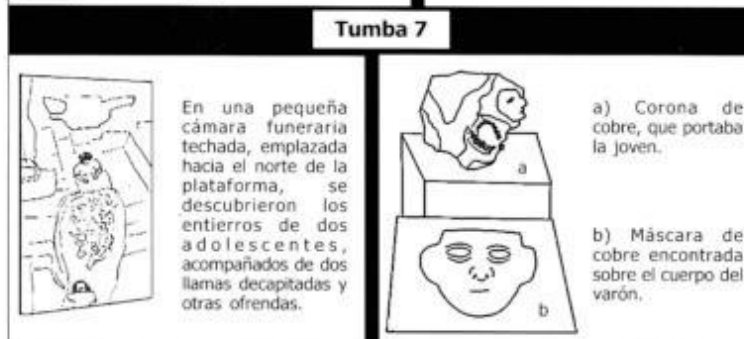
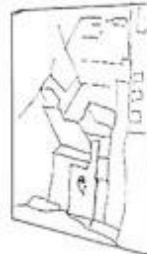


Esta tumba corresponde a uno de los contextos funerarios más complejos y enigmáticos. Después de reconocer varios entierros parcialmente removidos al fondo de la excavación, los arqueólogos localizaron las osamentas de tres acompañantes de una tumba que habría sido trasladada de lugar por los mismos Mochicas.

Entre las pertenencias de estos personajes secundarios se encontraron pectorales de concha, algunos ornamentos metálicos desintegrados y magníficos juegos de orejeras de oro y turquesa.



La excavación de la tumba, alcanzó hasta 11 m. de profundidad. En los niveles superiores, se encontró una cámara funeraria removida y otros entierros. Al fondo, estaban los acompañantes.





Máscara funeraria con ojos de concha, cetro piramidal de cobre, pinza depilatoria y corona pertenecientes al entierro desarticulado (ubicado al lado izquierdo). Narigueras semilunares de oro y cobre dorado, punta de lanza, asociadas al entierro primario (ubicado al lado derecho).



Imágenes mitológicas de culto, representando peces demoniacos capturando hombres. Fueron confeccionados sobre láminas de cobre recortadas y repujadas. Se encontraron sobre el entierro primario (derecha).

Tumba 9



Esta tumba fue ubicada al sur este de la plataforma, asociada a su primera etapa de construcción. El entierro correspondía a un fardo funerario, conteniendo la osamenta de un hombre adulto con apreciable cantidad de ornamentos, emblemas y armas. A un lado el esqueleto de una llama. Se trata del entierro de un importante jefe militar.



El fardo funerario con la osamenta desintegrada, pectorales, ornamentos metálicos y armas de combate. A los lados, vasijas ofrendatorias.



a) Nariguera de plata con imágenes engastadas de oro, representando la ceremonia de intercambio de ofrendas, entre un Señor y una Sacerdotiza.

b) Nariguera de plata con imágenes adicionales de oro, representando personajes míticos que generan el llamado "árbol de la vida".



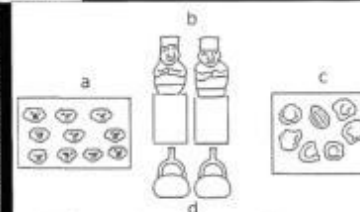
Reconstrucción esquemática de la tumba 9 con el ajuar funerario. Se aprecian: 3 coronas semilunares, 6 porras de combate, 1 máscara, vasijas, 1 estandarte de placas metálicas, 4 tocados o prendas de cabeza, piezas metálicas para un manto, un sonajero, 2 orejeras de cobre con colgajos, placas de plata dobladas y 2 pectorales de concha, entre otros. Sobre el rostro fueron colocadas las narigueras de plata y oro; sobre el pecho un collar de cabezas de plata, otro de frutos de maní y 2 adornos de plata.

- a) Adornos de cobre dorado y turquesa, utilizados en bordes de mantos o estandartes.
- b) Orejeras tubulares de plata.
- c) Collar de plata.
- d) Adornos tubulares de plata repujada y soldada. Fueron parte de tocados colgantes.
- e) Cerámico representando al "personaje flotante" y cabeza de porra respectivamente.



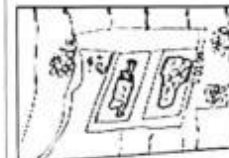
Tumba 10

Este entierro, ubicado al sur este, se asocia a la última etapa de la plataforma. En la pequeña cámara funeraria techada, se encontró la osamenta de un adolescente masculino en ataúd de caña, con pocos ornamentos metálicos, algunas vasijas y valvas de spondylus. Lo rodeaban 103 vasijas sencillas, el esqueleto de una llama y 10 pequeñas máscaras de cerámica.



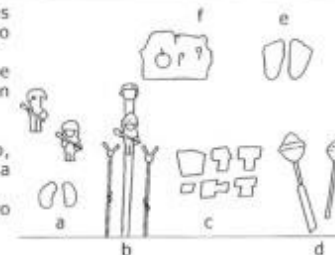
- a) Máscaras de cerámica en miniatura.
- b) Vasijas representando ancianos.
- c) Valvas de spondylus
- d) Vasijas representando al pez demoniaco y el cangrejo

Tumba 11



Ubicada en la sección norte de la plataforma, consistió en una cámara funeraria techada asociada a la tercera fase de construcción. El entierro principal correspondía a un jefe militar con variados emblemas de mando y ornamentos metálicos. Lo acompañaba un guerrero con los pies amputados. Ambos fueron sepultados en ataúdes de caña. Hacia los lados se encontraron hasta 71 vasijas con restos de alimentos y bebidas, 1 esqueleto y huesos de llama.

- a) Adornos metálicos representando frejoles (pallares), ubicados a los pies del entierro principal.
- b) Representaciones de guerreros en cobre vaciado, utilizados como emblemas colgantes en los cetros metálicos, símbolos de mando.
- c) Placas de cobre, de probable uso militar.
- d) Cetros con sonaja de cobre dorado, descubiertos en la tumba 12, pertenecientes a un probable asistente religioso.
- e) Sandalias de cobre pertenecientes al entierro principal.
- f) Pectoral de cobre.



El Viejo Señor



La tumba al fondo de la excavación.



Ubicación de la tumba del "Viejo Señor de Sipán".

Estudiando las características arquitectónicas de la construcción se descubrió una tumba ubicada a 6 m. de profundidad y asociada a la primera etapa de la plataforma. Al constatar el contenido y complejidad del ajuar funerario, su ocupante fue denominado "El Viejo Señor de Sipán", en mérito a su evidente rango y mayor antigüedad.



En los niveles superficiales y dispuestos en una simbólica formación, se encontraron cántaros simples, representaciones de guerreros y ocho personajes con los brazos amputados. En las proximidades se encontraron también huesos de brazos y pies amputados.



Por debajo, vuelven a descubrirse restos desintegrados de madera que formaban techos de depósitos de ofrendas. El anuncio de otra tumba real en algún lugar de este amplio espacio.



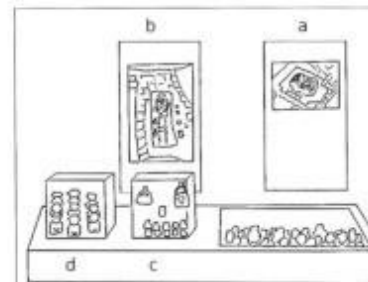
Excavación de los niveles superficiales, al lado sur de la plataforma. Aparecen restos de construcciones y las primeras ofrendas. Al fondo, la formación de los ceramios.



Otra vista durante el registro de los depósitos de ofrendas.



Las ofrendas consisten en cientos de vasijas, restos de comida y huesos de llama, se disponían en pequeños y ordenados recintos de adobe. Las imágenes representadas son personajes en actitud de oración. Se observan cántaros simples, un cuenco, representaciones de orantes, personajes con los brazos amputados, zorros antropomorfizados, guerreros y músicos.



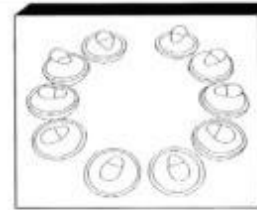
a) En el último depósito de ofrendas vuelven a encontrarse vasijas semejantes, cuencos en miniatura, idolillos femeninos y pequeñas máscaras de arcilla.
b) En la parte central de la excavación se descubrió la tumba de un guerrero en ataúd de caña. Su ajuar contenía adornos y placas de cobre, ofrendas de cerámica y huesos de llama. Debía ser el protector de la tumba real.
c) Parte de los ornamentos y ofrendas de la tumba.
d) Representaciones de enanos, estimados como personajes sagrados en las antiguas culturas peruanas.



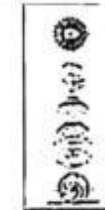
La tumba del Viejo Señor de Sipán, al momento de su develación.



Primer encuentro con el fardo funerario intacto. Un impresionante envoltorio de objetos metálicos y textiles desintegrados. En la parte superior, el cráneo afectado por la presión de la tierra, una máscara funeraria y un maravilloso collar de oro representando arañas. A los lados, vasijas para las ofrendas de alimentos. Abajo de los pies, un conjunto de armas intencionalmente dobladas. Pese a la sencillez de la tumba, evidentemente se trataba de un entierro real.



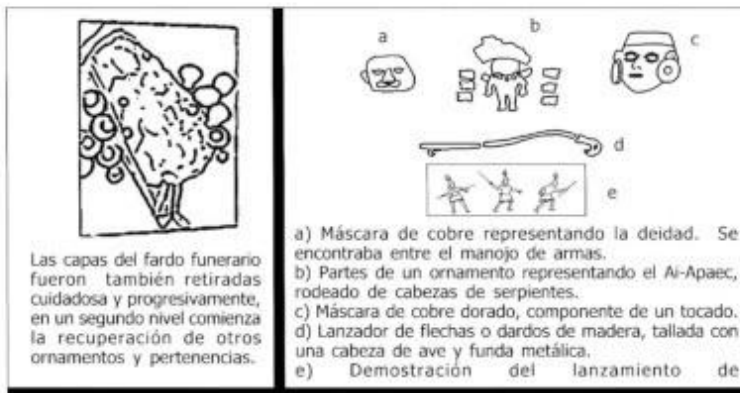
Collar de diez piezas de oro representando arañas, llevando en el vientre el rostro de un personaje. En la parte posterior se encuentra relieves helicoidales estilizados, figurados como serpientes con cabeza de ave, representan la deidad del agua y el viento. Se trata de una de las joyas más espectaculares de la orfebrería Mochica.



a) Cada pieza del collar, demuestra la exquisita concepción artística de una araña, sobre su tela de hilos de oro. Confeccionada por seis piezas de metal laminado y repujado, finalmente unidas por más de 100 puntos de soldadura. Toda una proeza de los joyeros Mochicas para uno de los ornamentos reales del Viejo Señor de Sipán.



b) Uso del collar representando arañas.

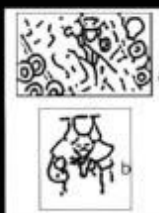


Las capas del fardo funerario fueron también retiradas cuidadosa y progresivamente, en un segundo nivel comienza la recuperación de otros ornamentos y pertenencias.

- a) Máscara de cobre representando la deidad. Se encontraba entre el manojo de armas.
- b) Partes de un ornamento representando el Ai-Apaec, rodeado de cabezas de serpientes.
- c) Máscara de cobre dorado, componente de un tocado.
- d) Lanzador de flechas o dardos de madera, tallada con una cabeza de ave y funda metálica.
- e) Demostración del lanzamiento de



Imagen en cobre dorado de un Señor con arma de combate.



- a) La representación del Señor como fue encontrado.
- b) Uso probable de este ornamento, como emblema militar.

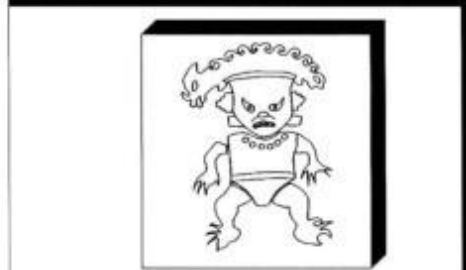
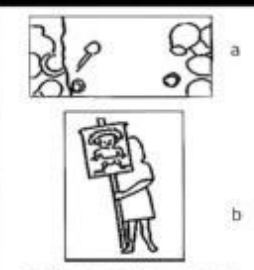


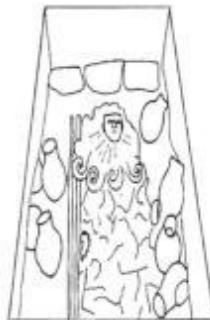
Imagen de deidad felínica con cuerpo de hombre después de su limpieza y restauración. Este mítico ser, que debió constituir una de las más importantes imágenes de culto, aparece coronado por la gran serpiente celestial bicéfala que simboliza el cielo; la serpiente ave que se asociaría a la tierra, la serpiente pez (en la frente) simbolizaría el mar.



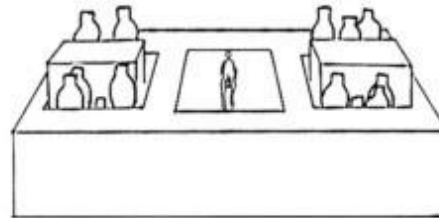
- a) El encuentro con el rostro felínico entre los restos fragmentados de cobre.
- b) Manera en que fue portada esta imagen religiosa.



Reconstrucción esquemática del Viejo Señor de Sipán
 Sobre el cuerpo estaban dispuestos sus ornamentos, emblemas, atuendos y símbolos de rango y autoridad. Mantos de algodón y fibra vegetal cerraban el fardo funerario. Al lado derecho, un manojo de lanzas metálicas. En la esquina, ofrendas de concha y una cabeza de llama. El piso de la tumba fue cubierta con pigmento rojo. A la cabeza del fardo fueron colocados los cuerpos de una mujer y una llama.

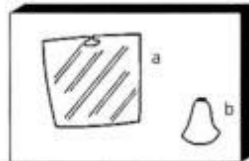


Reproducción de la tumba del "Viejo Señor de Sipán", en uno de sus niveles más representativos.



Los restos del "Viejo Señor de Sipán" en su reposo definitivo con las vasijas originales que rodeaban el fardo funerario.

La tumba de este personaje real pese a sus menores dimensiones, resultó tan rica y compleja como el primer Señor descubierto. Gran parte de los símbolos de rango y poder resultaban parecidos o semejantes. Evidentemente se trataba de su antecesor. La comparación de la forma del entierro y características de los emblemas, demuestran cambios culturales. En su tiempo, el Viejo Señor concentraba funciones políticas y religiosas, que después se separaron. Las recientes pruebas de ADN, demuestran que ambos señores pertenecían a una sola familia real.

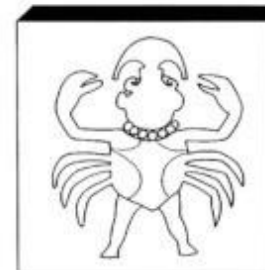
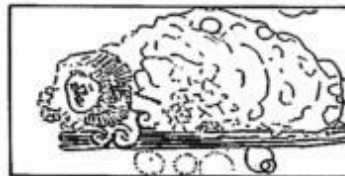


a) Nariguera de plata repujada, representando cabezas estilizadas de ave.
b) Pinza de cobre usada por el Viejo Señor para depilarse la barba.

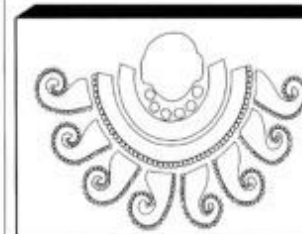


Pinza y nariguera durante el registro del fardo funerario.

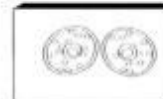
Debajo de las primeras capas del fardo funerario, aparece en toda su magnitud un impresionante pectoral metálico, representando ocho tentáculos de un pulpo, dispuestos alrededor de la máscara funeraria. Sobre el dorso y vientre reposa parte de estandartes y otros ornamentos. Un sonajero de oro asoma entre los fragmentos de cobre.



Criatura sobrenatural, mezcla de hombre y cangrejo, divinidad del mar. Fue confeccionada en piezas de cobre dorado con incrustaciones de concha y piedras.



El pectoral simbolizando un pulpo limpio y restaurado. Fue confeccionado con piezas de cobre, cobre dorado y plata. La fila del centro representa cabezas de serpientes con una esfera dorada en la boca. Las piezas de plata imitan recortes de concha, la máscara funeraria carece del ojo izquierdo, simbólicamente retirado al momento del entierro.



Orejas de oro, con colgajos que vibran al movimiento. Fueron confeccionadas mediante láminas repujadas, contraplacadas y soldadas.

a) La imagen de culto, en el momento de su descubrimiento.



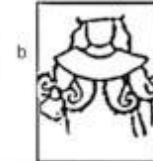
b) En el arte Mochica, este personaje aparece en combates míticos con el Ai-Apaec.



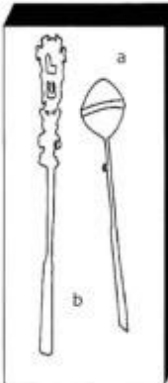
a) El pectoral en forma de pulpo, sus piezas complementarias y la máscara funeraria en el contexto del entierro.



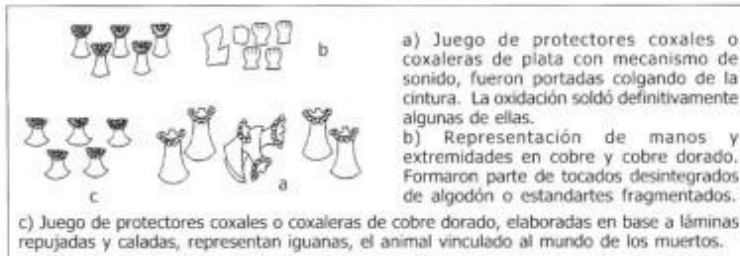
b) Reconstrucción hipotética del ornamento sobre el pecho del Viejo Señor de Sipán.



a) Cetro de oro portado por el Viejo Señor de Sipán, representaría un fruto mítico. Lleva un mecanismo de sonido y la hoja termina en un afilado cuchillo para uso ceremonial.

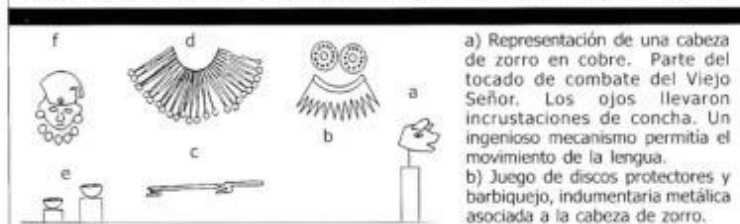


b) Cetro de plata fundida, con la imagen de un personaje coronado de serpientes bicéfalas. Debió constituir la contraparte simbólica del cetro de oro.



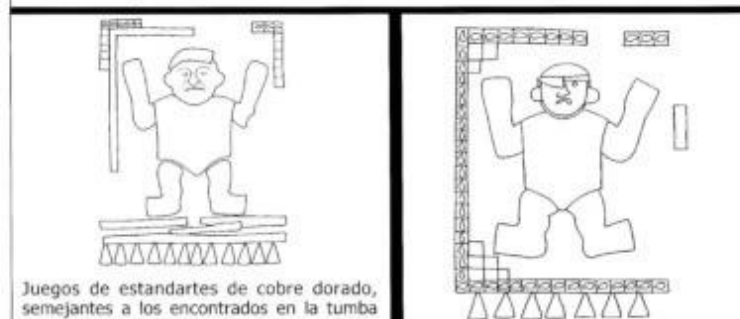
a) Juego de protectores coxales o coxaleras de plata con mecanismo de sonido, fueron portadas colgando de la cintura. La oxidación soldó definitivamente algunas de ellas.
 b) Representación de manos y extremidades en cobre y cobre dorado. Formaron parte de tocados desintegrados de algodón o estandartes fragmentados.

c) Juego de protectores coxales o coxaleras de cobre dorado, elaboradas en base a láminas repujadas y caladas, representan iguanas, el animal vinculado al mundo de los muertos.

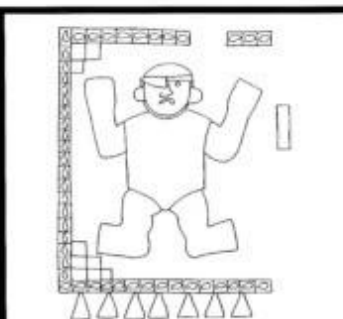


a) Representación de una cabeza de zorro en cobre. Parte del tocado de combate del Viejo Señor. Los ojos llevaron incrustaciones de concha. Un ingenioso mecanismo permitía el movimiento de la lengua.
 b) Juego de discos protectores y barbiquejo, indumentaria metálica asociada a la cabeza de zorro.

c) Lanzador de dardos o flechas, en madera tallada con manija y gancho de cobre.
 d) Pectoral "radiante" en cobre dorado, las piezas terminan en un disco móvil.
 e) Cuencos o recipientes de cobre para uso ritual. Fueron encontradas hacia ambos lados del fardo funerario.
 f) Máscara de cobre plateado, con tocado y collar de cabezas de búho. La incrustación de turquesa del ojo izquierdo, fue también simbólicamente retirada. Podría representar el rostro del Viejo Señor.



Juegos de estandartes de cobre dorado, semejantes a los encontrados en la tumba del primer Señor descubierto, representan igualmente un personaje con brazos extendidos, ojos sobresalientes y el cuerpo cubierto de colgajos. Se le denominó "deidad de los ulluchus", en alusión al fruto mítico (aún no identificado) que circunda la imagen.



Estos estandartes fueron formados por piezas de cobre dorado, originalmente cosidas a un paño de algodón. Debido a la corrosión, algunas han perdido el baño de oro, que cubría su superficie.



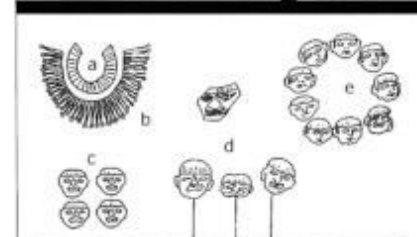
Al centro del fardo funerario, se encontraban los restos del Viejo Señor de Sipán, cubierto con sus más importantes ornamentos y emblemas de oro y plata: las orejeras, un variado conjunto de narigueras, collares en juegos de diez unidades, un protector coxal y diez pares de sonajeros. Sobre las extremidades un pectoral y restos textiles. Para la foto se restituyeron las vasijas que facilitan la impresión de todo el conjunto.



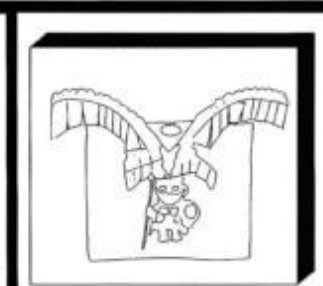
Único estandarte circular de cobre dorado, representando la enigmática "deidad de los ulluchus".



Algunas capas antes, se aprecia aún la máscara funeraria, por debajo el pectoral radiante, un estandarte, la cabeza de zorro y otras partes de ornamentos metálicos.



a) Pectoral semicircular de recortes de concha.
 b) Pectoral "radiante", trabajado en piezas de caracol blanco, con remates esféricos ensamblados.
 c) Cabezas de plata pertenecientes a un collar, representando rostros semifelinizados.
 d) Cabezas humanas totalizadas.
 e) Representaciones de rostros humanos naturalísticos, que junto a los juegos anteriores podrían indicar un proceso de transfiguración mítica, de hombre a hombre felino.



La joya más exquisita del Viejo Señor de Sipán fue esta nariguera de oro, plata y turquesa. Representando su posible imagen miniaturista con armas y tocado de un búho con las alas abiertas. Las plumas de metal vibran al movimiento.

a) Conjunto de narigueras en oro y plata de variada decoración y formas. Cada una de ellas, demuestra complejas técnicas orfebres, como laminado, repujado, engaste de oro sobre plata o combinaciones bimetalicas. Debieron ser usadas por el dignatario para distintas ceremonias. Al centro, masas sólidas de oro y plata, encontradas en la cara, dentro de la boca y manos.

b) Siguiendo con el registro de los ornamentos colocados sobre el cuerpo, se recuperaron dos pectorales de concha y tres juegos de collares de plata.

Esta obra maestra de artesanía, en recortes de caracol blanco con incrustaciones de concha roja, representa al cuerpo ondulante del "pez-gato", animal vinculado a la fertilidad de las aguas fluviales.

Protector coxal o coxalera, con la imagen de la divinidad. Este ornamento de oro (y los sonajeros) estaban reservados para los soberanos.

Conjunto de 10 sonajeros de oro con la representación del Ai-Apaec.

La complejidad y estado de los materiales arqueológicos que componían la tumba obligaban a un exhaustivo registro gráfico. Cada pieza, fragmento o resto (aún desintegrado), fue cuidadosamente dibujado en planos a escala. Sólo así sería posible interpretar y reconstruir estos entierros reales.

Pectoral de concha armado con piezas tubulares dobles formando volutas, símbolo del agua.

Información complementaria
Pantallas Touch Screen

a) Sonajeros de oro y plata, que formaban los pares opuestos en el concepto dualista de los ornamentos reales.

b) Brazaletes del Viejo Señor, representa al "pez-gato" en una refinada combinación de piezas milimétricas, en oro, lapislázuli, turquesa y concha roja.

c) Cascabeles de cobre dorado, decorados con una voluta. Fueron utilizados para ceremonias y desfiles.

a) Juego de 10 sonajeros rituales de cobre dorado, debieron usarse colgando del cuerpo o de algún aditamento.

b) Estandarte metálico con la divinidad característica de estos emblemas.

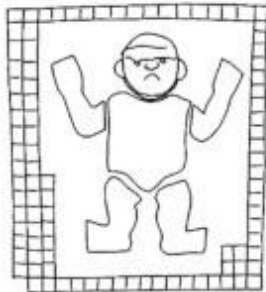
c) Cabezas realistas de cobre dorado, parte de un collar.

d) Cabezas de doble cara usadas como colgajos.

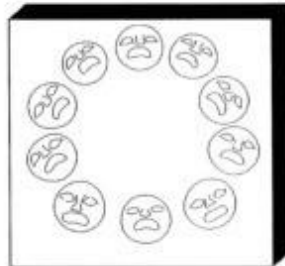
e) Los escasos fragmentos conservados son una muestra de la extraordinaria calidad de las prendas de algodón usadas por el Viejo Señor

La recuperación de los ornamentos metálicos oxidados y fragmentados, así como los pocos restos textiles conservados, constituyó un laborioso proceso, con el empleo de herramientas finas, filtros y aspiradoras.

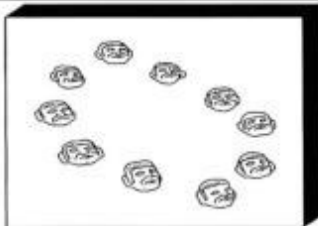
Pectoral de concha armado con piezas tubulares dobles formando volutas, símbolo del agua.



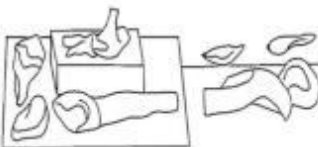
Al igual que la primera tumba real, los estandartes, de cobre dorado con la "deidad de los ulluchus", ubicados debajo del cuerpo, miraban también simbólicamente hacia abajo.



Un segundo collar de oro está formado por diez rostros felínicos con dentadura de incrustaciones de concha, símbolo del poder y la divinidad. La parte posterior, lleva grabados de serpientes con cabeza de ave, en disposición helicoidal.



Collar representando diez cabezas de ancianos en oro. Se relacionarían al juego cíclico de la vida. Fueron confeccionados mediante dos partes repujadas y soldadas con una aleación de oro, plata y cobre.

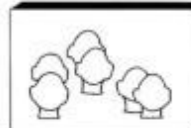


Fundas metálicas de armas de combate, intencionalmente desarmadas y chancadas. Probablemente trofeos militares o pertenencias simbólicamente anuladas al momento del enterramiento. Se encontraban a los pies del fardo funerario del Viejo Señor de Sipán.



Imagen reconstruida del "Viejo Señor de Sipán" con uno de los juegos de sus atuendos y símbolos de poder. Fue el más antiguo jerarca sepultado en la plataforma funeraria.

Conservación y Restauración



Piezas metálicas mostrando su estado original y los resultados del tratamiento.

Desde los inicios de la investigación arqueológica, surgió la delicada responsabilidad de conservar los objetos metálicos, confeccionados en cobre, plata y cobre dorado. Encontrándose severamente afectados por la corrosión, corrían el riesgo de su irremediable desintegración en poco tiempo. Un reto difícil frente a los escasos recursos y ausencia de laboratorios especializados en el Perú.

Ante el pedido de ayuda a la comunidad científica internacional, acudió el Museo Central de Mainz, Alemania, que asumió la conservación y restauración de los materiales de las tumbas del Señor y Sacerdote, iniciándose también la formación de restauradores peruanos y la organización de un laboratorio en Lambayeque, implementado luego por la Agencia Española de Cooperación Internacional y apoyado por la corporación Backus. Los materiales de la tumba del Viejo Señor de Sipán y otros entierros fueron restaurados íntegramente en nuestro laboratorio. El trabajo técnico desarrollado, se inicia con intervenciones de consolidación y conservación preventiva en el mismo momento de las excavaciones, continúa durante el almacenaje y progresivamente con la limpieza y estabilización metálica, donde se aplican inhibidores químicos hasta alcanzar un tratamiento final que garantice su conservación para las futuras generaciones.



- a) Tratamiento y estabilización de piezas metálicas fragmentadas, en el momento de la excavación.
- b) Proceso de limpieza mecánica de piezas de cobre dorado.

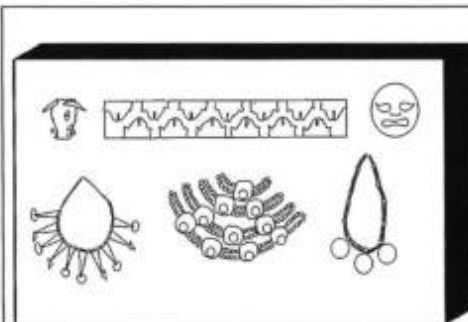
RECUPERACIONES



Una suntuosa tumba fue saqueada en Sipán, antes de la intervención de los arqueólogos. Las piezas fueron vendidas a traficantes y coleccionistas dispersándose en el Perú y el mundo. Los arqueólogos iniciaron inmediatamente una campaña que permitió la promulgación de una ley de emergencia en los Estados Unidos de Norteamérica, poniendo en alerta a las aduanas y policía. Gracias a esta cooperación internacional se han recuperado algunos materiales involucrados en tráfico u ofrecidos en venta en conocidas galerías de arte. Las requisas de las aduanas

demonstran la existencia de organizaciones criminales que promueven el saqueo y atentan contra el conocimiento de la historia de la humanidad.

Conjunto de piezas arqueológicas peruanas, requisadas por el servicio de aduanas en Miami (USA).



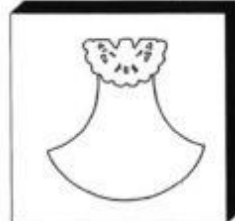
Cabeza de zorro, láminas de oro para decorar textiles, cabeza de felino en oro y pectoral de oro incautados por la aduana norteamericana. A los lados dos collares recuperados de la galería Sotheby's (Nueva York) donde se ofrece periódicamente en venta el patrimonio de los pueblos americanos. Gracias a la ley promovida por este Museo, estas piezas de Sipán fueron exitosamente reclamadas por el gobierno peruano.

El Protector Coxal Recuperado en Filadelfia

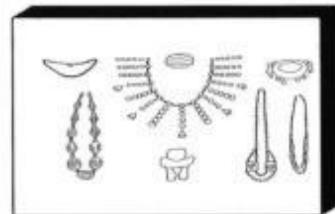


Gracias a la ley de emergencia promovida por el proyecto arqueológico Sipán, y las coordinaciones con el F.B.I., después de un espectacular seguimiento policial, en la ciudad de Filadelfia se logró incautar el protector coxal de oro, uno de los ornamentos más importantes de la tumba saqueada, que pretendía venderse en \$1'600,000.00 (dólares americanos). La policía norteamericana, haciéndose pasar por ricos coleccionistas, capturaron a los involucrados. Dos ciudadanos cubano-norteamericanos y un diplomático panameño, transportaron el ornamento hasta los Estados Unidos, después que fuera vendido por dos empresarios peruanos. La historia terminó con la repatriación de este esplendoroso ornamento al Perú.

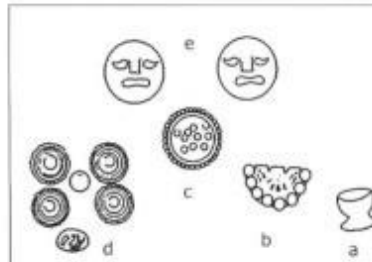
Oficiales del F.B.I., el Fiscal de Filadelfia, arqueólogos de la Universidad de Pensilvania, Funcionarios de la Embajada Peruana y el Director del Museo, durante la verificación y devolución del protector coxal de oro, recuperado de los traficantes.



Ornamento ritual de oro (coxal) recuperado por el F.B.I



Ornamento de oro y lapislázuli de la cultura Mochica parte de un cuantioso contrabando arqueológico incautado en la aduana peruana, cuando pretendía transportarse a Europa.



a) Copa ritual de cobre dorado.
b) Sonajero de cobre dorado, recuperado de manos de un "coleccionista".
c) Orejera de oro con colgajos, fue también requisada al "coleccionista" que pretendía venderla.
d) Partes de orejeras de oro y plata, pertenecientes a la tumba saqueada.
e) Ornamentos de oro y cobre dorado representando cabezas de felino con dentadura labrada en concha. Fueron también recuperadas por la Policía.

La Tumba saqueada

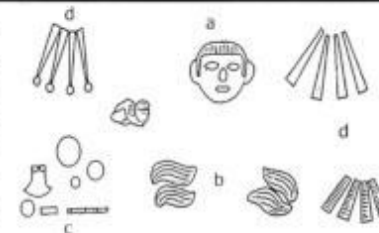
La destrucción y saqueo de los monumentos y cementerios del antiguo Perú, se inició en el siglo XVI con la conquista europea para obtener el oro de las tumbas. A partir del siglo XIX y parte del XX, los países industrializados organizaron sus museos adquiriendo materiales arqueológicos saqueados. Los últimos sesenta años han sido funestos para la ciencia arqueológica. Los campesinos pobres son alentados a robar las tumbas de sus antepasados para abastecer el mercado mundial de coleccionistas.



La tumba saqueada al momento de la primera intervención (febrero 1987)

El año de 1987 las bandas de profanadores iniciaron el saqueo de Sipán, que en pocas semanas hubiera arrasado con el monumento y todas las tumbas existentes. La intervención de la Policía Nacional del Perú y los arqueólogos, resultó inmediata y oportuna, sin embargo una tumba real había sido violentamente saqueada. La primera intervención policial recuperó algunos espectaculares ornamentos de oro, pero la mayor parte se perdió en el ilegal mercado de antigüedades del país y el mundo.

a) Ornamento de oro, representando una cabeza de engastes de plata y lapislázuli.
b) Dos representaciones de frutos de mani en oro y dos en plata. Debieron formar un collar repartido entre los saqueadores.
c) Piezas de oro, turquesa y una talla de caracol, recuperados por la policía.
d) A los lados y a la derecha piezas que formaban parte de pectorales de oro. Fueron recuperados por la Policía Nacional del Perú en una primera intervención.



ANEXO 3

CANTATA DEL SEÑOR DE SIPÁN

(Fuente: Grupo Artístico “HUELLAS Y VOCES” de Chiclayo)

ESCENA CENTRAL

- Cantante: Has despertado, Señor en Sipán. Y contigo, despertó mi ancestro, la mitad de mi cuerpo. Porque la otra mitad me espera allá en silencio. Oh sacerdote vigilante, crisol de guerrero, semilla guardada para ver resucitar a las estrellas. Armonía transparente, fruto blanco y rojo. Estrofa prodigiosa dime donde, donde estabas.

(Entra Señor de Sipán, acompañado por su séquito de soldados y mujeres)

- Señor de Sipán: Aquí estoy, siempre estuve, nunca había muerto
- C: Entonces porque, te alejaste de mi.
- S: Jamás me alejé de ti. Sé que tú no querías conocerme por temor a ti mismo conocerte, a sentirte, a quererte, a saberte.
- C: Sé que encuentras tu tierra mas pequeña. Y los ríos, las quebradas, el agua se seca. Es que el hambre nos golpea poco a poco. Y la indiferencia por calmar el dolor divide los rostros. Y la riqueza mal distribuida: le ponen precio al color de la piel, o al verbo. Y a pesar que todos tenemos tu casa -a veces hipócritamente- descuidamos el agua y negamos nuestra raza.

- S: La riqueza en estos tiempos se mide materialmente, en mi época la riqueza tuvo otro valor. El espíritu fue total, cumplía una misión propia de mi cultura. Grandiosa en esos siglos. Gobernaba en consulta con la naturaleza. Evitando que la abundancia de paso a la opulencia.
- C: Y ese brillo que tú tienes, haber cuéntanos porqué.
- S: Mira, este oro que aquí llevo no lo podía vender ni canjear, no existía la moneda. Moneda es el símbolo que hoy debería servir mejor para cultivar dignamente la tierra. Así como bajan las aguas de las cordilleras, a través de las quebradas y los ríos para irrigar nuestras gloriosas tierras lambayecanas. Es que nuestra relación hombre-tierra, hombre-hombre fue íntimamente magistral. Y no olvides que tú llevas mi valiosa herencia.
- C: Hermano te has vuelto en Sipán. Tus palabras servirán para que se vaya forjando nuestra conciencia e identidad. Y a pesar que hemos nacido en épocas diferentes, tu en el siglo II, yo en el siglo XX, hermano la gran verdad es que tu y yo somos hijos de esta misma tierra y tu sangre en gran parte corre por nuestras tierras. Por ello, no permitiremos que sigan saqueando, traficando y huaqueando con tus reliquias, con tus símbolos, con tus canteras. Porque son Patrimonio Cultural de Lambayeque, del Perú y de América. El que no conoce no ama, el que no conoce no ama, este es un principio certero, por eso, conociendo nuestra historia amaremos más a nuestro pueblo. Padre ancestral, con tu regreso, con tu regreso, siento que mi voz, siento que mi voz sigue viviendo.

- S: Haces bien en sentir que seguimos viviendo, he vuelto para pedirte conmigo seguir creciendo. Camina con tu voz haciendo eco con la mía. Que tu rumbo sea principalmente la justicia. La justicia y el amor por la tierra y la vida te hará inmortal. Siento, siento que mi voz sigue viviendo.

ESCENA: LA COSMOVISION MOCHE

- Cantante: Nacieron del agua y la arcilla, una mañana dorada, pletórica de brillo, con sus ojos ardientes, vigorosos, contemplando el infinito, domando la fe, los vientos, los caminos. Crecieron esculpiendo su cultura, afirmando su destino.

ESCENA: CONCEPCION DE LAS GUERRAS

- Cantante 2: El botín del vencido era transmitido sin secretos, de labio a labio, de dedo a dedo, de horno a pechos. De manera que ninguna resaca miserable impedía asimilar la enseñanza de los muertos: Moche, Mochica, Muchik.

Tus guerras, Señor guerra audaz, sí eran guerras.

Fiel a su época, no genocidios, y no importaban ni exportaban pensamientos. Tan solo guerras.

ESCENA: CONCEPCIÓN DE LA VIDA

- Cantante 2: Entre vientos viajeros, olas encendidas, rozando lado a lado las arenas extendidas, hombre, mujeres y niños caminan plácidos y pensativos, llevan en sus hombros a su joven valiente y místico rey. Algunos de esos caminantes lo

acompañaran hasta el fin, saben que para morir a su lado han sido escogidos. Este privilegio los hará vivir.

ESCENA: RECONOCIMIENTO DEL MESTIZAJE

- Cantante: Aquí me quedo contemplando tu camino imborrable como el haz de tus latidos. Hoy nos hablaste con tu código tan profundo, despertando mi conciencia terrenal. Hoy siento que soy parte de tu árbol, semilla común de tu imperio de oro, de fuego y del sol. Te canto en mi idioma, amigo hermano, negaría lo que soy al ocultarlo, es que vengo de ti, de tu grandeza, y esta verdad me impulsa aquí en mi tierra.

ESCENA: EL RENCUENTRO DE LAS RAICES

- Cantante: Hoy que en todos los idiomas van hablando sobre ti, solamente hacia falta los poemas y la música. Los idiomas del alma, y mi voz se abren fuego en semillas de ancestros. Y las venas de mi cuerpo, te las debo, hermano peruano inmortal.

Como un rayo eterno te has vuelo a presentar, pon tu piel dorada, milenaria y total.

Acompáñame en mi credo, con tu antorcha de pionero.

(Señor de Sipán se va)

ESCENA: EQUILIBRO DEL MEDIO AMBIENTE

- Cantante: Nací en tus entrañas como el aguacero, corrí por tu piel cotando los vientos y el tibio regazo y tus riachuelos me hicieron crecer basando tu piel:

tierra. Te llevo metida aquí, mi corazón se agiganta cuando lastiman tu nombre, un huracán es mi alma.

Tierra, tierra, te amo completamente. Mi confesión ha sembrado entre las venas andinas de tu vientre milenario, si tu me faltaras me quedo sin luz, guitarra desnuda de un hondo sin nada, orilla extraviada de cuentas perdidas sería mi voz, si tu me faltaras tierra.

Destruyen la flora, la fauna y la vida, abriendo en la historia profundas heridas, y el consumismo te viene matando y contaminando: tierra.

Lluvia, que venga la lluvia, bendita lluvia si, pero no la lluvia ácida. Agua, agua el agua que antes alcanzó para todos hoy solamente alcanza para algunos hurtos y cultivos privilegiados, y los cultivos nativos quieren saciar su sed y volar y volar por el mundo y calmar el hambre del mundo: tierra.

ESCENA: RITOS Y CHAMANISMO

(Entra Actor principal vestido de Chamán)

- Con mi buen yonque de caña, con mi buen tabaco de las huaringas, vamos llamando a los encantos, vamos llamando al Cerro Mulato, las Pirámides de Túcume, mi Huaca Sipán, voy llamando con mis artes, vamos levantando por tu rastro y por tu sombra, con mis buenas yerbas curanderas, así vengo descontando y trabajando, con mis buenas artes vamos alzando.

Por mis tres cerros, mis tres espíritus y mis tres lagunas. Por San Cipriano, mi Cautivo de Ayabaca, mi Cruz de Motupe. Vamos curando y levantando a todos mis

enfermos, pidiendo permiso al Señor Jesucristo, al Padre Jehová y a la Virgen. Para que me de suerte esta noche, paz y amor, y así vengo trabajando y descontando toda clase de enfermos. Para venirles curando y parando, para en parte que vaya norte, sur, este y oeste, encuentren en sus hogares a Jesucristo y tengan felicidad en sus trabajos y hogares. Vamos alzando, vamos levantando, por mis tres cerros, por mis tres lagunas.

ESCENA: RELACION ARBOL HOMBRE TIERRA

(Actor principal entra vestido de campesino)

- Y en esta tierra inmortal, crece un árbol vigoroso, y fuerte como nuestras raíces, algarrobo milenario.

Eres piadoso en el otoño, eres tibio en el invierno, eres agua de mi raza, eres sombra de mis sueños, eres sombra de mis sueños.

Como te envidió el acero cuando llegó a este imperio, y tú algarrobo le tendiste la mano de la iglesia al cementerio. Algarrobo sin ti no somos ni seremos ni poetas ni alfareros. Es que en tu tronco llevamos las penas y los contentos. !A ver que venga el tonderito paisano;

(cantado)

Acompáñame en la vida, acompáñame en la muerte (x2)

algarrobo de Sipán de Lambayeque (x2)

acompañame en la vida, acompañame en la muerte (x2)

algarrobo, algarrobo de Sipán de Lambayeque

(declamado)

Este es mi rincón gentil navío

esta es mi sangre dorada de brillo,

mezcla de sangre, de oro y de fuego

por eso me siento molinero de chicha y de vino

(cantado)

– Mochica, Vicus, Chimú

compacto como mi gente

milenario, milenario, vivirás eternamente (x2)

Mochica Vicus Chimú

compacto como mi gente

milenario, milenario, vivirás eternamente

algarrobo, algarrobo de Sipán de Lambayeque

(declaman todos los artistas)

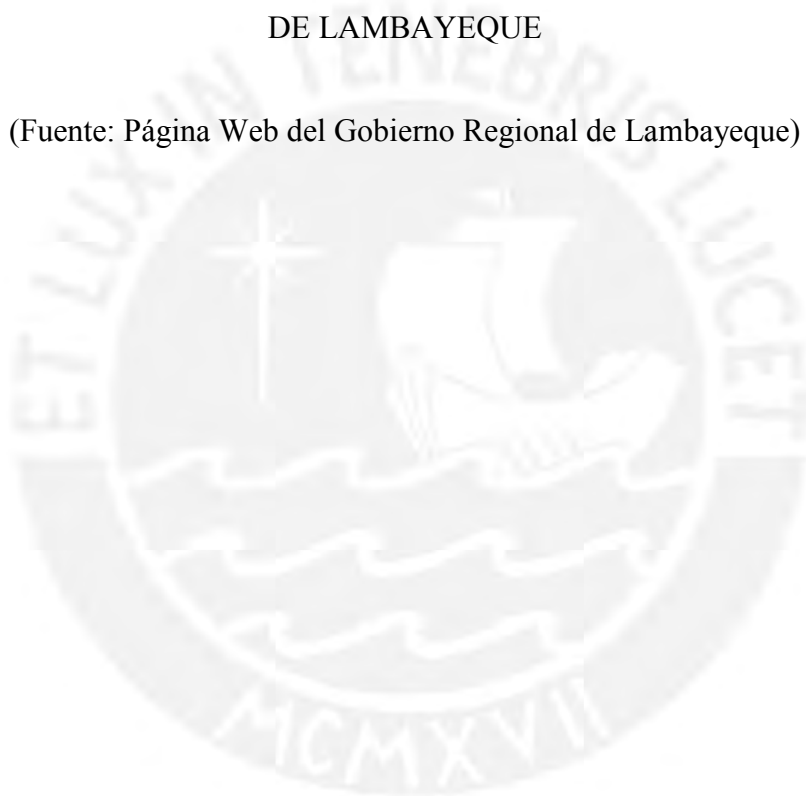
si el pasado fue glorioso, el futuro será nuestro.

ANEXO 4

ORDENANZAS DEL GOBIERNO REGIONAL

DE LAMBAYEQUE

(Fuente: Página Web del Gobierno Regional de Lambayeque)



GOBIERNO REGIONAL DE LAMBAYEQUE



"UNA REGION CON ALMA"

"DECENIO DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD EN EL PERU"

"AÑO DE LA CONSOLIDACION ECONOMICA Y SOCIAL DEL PERU"

ORDENANZA REGIONAL N° 011-2010-GR/LAMB./CR

Chiclayo, 19 de mayo de 2010

La Presidenta del Gobierno Regional de Lambayeque;

POR QUANTO:

El Consejo Regional del Gobierno Regional de Lambayeque en su Sesión Ordinaria de fecha 12 de mayo de 2010, ha aprobado la Ordenanza Regional siguiente:

CONSIDERANDO:

Que, la Constitución Política del Perú, en el primer párrafo del numeral 19) de su Artículo 2º, dispone que toda persona tiene derecho a "su identidad étnica y cultural" y a la vez, "reconoce y protege la pluralidad étnica y cultural de la Nación"; y, en su Artículo 48º, recogiendo lo dispuesto por el Decreto Ley N° 21156 que declaró el idioma quechua como idioma oficial de la República Peruana, establece taxativamente que "son idiomas oficiales el castellano y, en las zonas donde predominen, también lo son el quechua, el aimara y las demás lenguas aborígenes, según la ley".

Que, los artículos 1º y 2º de la Ley N° 28126, Ley de Reconocimiento, Preservación, Fomento y Difusión de las Lenguas Aborígenes, reconoce como idiomas oficiales en las zonas donde predominen, además del quechua y el aimara, las lenguas aborígenes consideradas en el "Mapa del Patrimonio Lingüístico y Cultural del Perú, Familias Lingüísticas y Lenguas Peruanas"; declarando también de interés nacional, la preservación, fomento y difusión de las lenguas pre-afadas.

Que, la Ley N° 27867, Ley Orgánica de Gobiernos Regionales, en su Artículo 8º, numeral 4), establece la inclusión como principio rector de las políticas y la gestión regional, conforme al cual el Gobierno Regional desarrolla políticas y acciones integrales de gobierno dirigidas a promover la inclusión económica, social, política y cultural, de jóvenes, personas con discapacidad o grupos sociales tradicionalmente excluidos y marginados del Estado, principalmente ubicados en el ámbito rural y organizados en comunidades campesinas y nativas, nutriendo de sus perspectivas y aportes, buscando promover los derechos de grupos vulnerables, impidiendo la discriminación por razones de etnia, religión o género y toda otra forma de discriminación.

GOBIERNO REGIONAL DE LAMBAYEQUE



"UNA REGION CON ALMA"

"DECENIO DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD EN EL PERÚ"

"AÑO DE LA CONSOLIDACIÓN ECONÓMICA Y SOCIAL DEL PERÚ"

ORDENANZA REGIONAL N° 011-2010-GR/LAMB./CR

Que, el Gobierno Regional de Lambayeque, de acuerdo con las normas internacionales suscritas y ratificadas por el Perú reconoce la necesidad pública de oficializar progresivamente las lenguas aborígenes en la educación, la salud, la promoción del desarrollo y otras esferas de la política, la sociedad y la cultura favoreciendo la integración de miles de compatriotas nuestros a la vida pública de la Región Lambayeque.

Que, en la Región Lambayeque, además del quechua imperante en la zona andina de los distritos de Icahuasi y Cañaris de la provincia de Ferreñafe, es preciso revalorar e impulsar la difusión y recuperación de la lengua Muchik, la lengua ancestral de la cultura moche que se asentara en tierra lambayecana; razón por la cual la Dirección Regional de Educación de Lambayeque, mediante Resolución Directoral Regional Sectorial N° 0675 de 04 de marzo de 2008, ha resuelto "Institucionalizar a partir del año 2008, tanto en la etnia muchik, como en la etnia quechua, en todas las instituciones educativas públicas y privadas de inicial, primaria y secundaria, Especial, CETPRO y educación superior pedagógica y tecnológica, la elección obligatoria de los personajes ancestrales Chisi (niña) e Hikiak (señorita) en el caso de la etnia muchik.

Que, en la misma línea, mediante Resolución Directoral Regional Sectorial N° 1215-2008, la Dirección Regional de Educación decidió aprobar el reconocimiento histórico de Apapak o Maestro Muchik, como condecoración al docente defensor y vigorizador de nuestros valores ancestrales e identidad cultural Muchik.

Por lo que, estando a lo dispuesto por el Artículo 38° de la Ley N° 27867, Ley Orgánica de Gobiernos Regionales, el Consejo Regional del Gobierno Regional Lambayeque, ha emitido la siguiente:

ORDENANZA REGIONAL:

ARTICULO PRIMERO.- RECONÓCESE la pluriculturalidad y el carácter bilingüe de la sociedad que compone la Región Lambayeque.

ARTÍCULO SEGUNDO.- RECONÓCESE al idioma castellano y quechua local como patrimonios lingüísticos e idiomas oficiales de la Región Lambayeque.

GOBIERNO REGIONAL DE LAMBAYEQUE



"UNA REGION CON ALMA"

"DECENIO DE LAS PERSONAS CON DISCAPACIDAD EN EL PERÚ"

"AÑO DE LA CONSOLIDACIÓN ECONÓMICA Y SOCIAL DEL PERÚ"

ORDENANZA REGIONAL N° 011-2010-GR/LAMB./CR

ARTÍCULO TERCERO.- DISPÓNESE la difusión y vigencia de la lengua Muchik en la Región Lambayeque para lo cual, a partir de la fecha, en las instituciones educativas de primaria y secundaria, públicas y privada, deberán usarse frases, oraciones, mensajes y temas en lengua Muchik, con sus correspondientes traducciones al castellano, especialmente en el inicio y culminación de las ceremonias de celebración de fechas cívicas y académicas.

ARTÍCULO CUARTO.- ESTABLÉCESE que en las instituciones educativas que cuentan con las facilidades del caso, se dicten cursos básicos de lengua Muchik, sobre todo con el objetivo de respetar la corrección gramatical a fin de mantener la pureza idiomática.

ARTÍCULO QUINTO.- ENCARGAR a la Gerencia Regional de Desarrollo Social, en coordinación con la Dirección Regional de Educación de Lambayeque, el estricto cumplimiento de la presente ordenanza regional; y en el término de noventa (90) días calendario, la elaboración de un Plan de Capacitación Progresiva para los funcionarios del Gobierno Regional de Lambayeque, para que reconozcan, respeten y promuevan los valores, reconocimientos y culturas de nuestros pueblos indígenas y el Plan de Acción Progresiva que plantee como requisito indispensable, el conocimiento del quechua para los funcionarios públicos del Gobierno Regional de Lambayeque que desempeñan labores en zonas con predominancia de la lengua quechua.

ARTÍCULO SEXTO.- INCORPORAR en la implementación curricular del Proyecto Educativo Regional de Lambayeque, la enseñanza obligatoria de cursos básicos del idioma Quechua y Muchik en las instituciones públicas y privadas, desde el Primer Grado de Educación Primaria hasta el Quinto Año de Educación Secundaria, encargándose a la Dirección Regional de Educación de Lambayeque la implementación y ejecución de la presente ordenanza.

ARTÍCULO SÉPTIMO.- DISPONER que los funcionarios y docentes destinados a laborar en los distritos de Inlawasi y Nafarís, deben necesariamente tener dominio pleno, tanto oral como escrito debidamente comprobado, del idioma quechua, no sólo para comunicarse con sus alumnos, sino para que lo difundan, promuevan y vitalicen.

POR TANTO:

MANDO SE PUBLIQUE, REGISTRE Y CUMPLA.



Resolución Ejecutiva Regional N° 161-2004-ER/Arequipa

Arequipa, 2° de Mayo 2004

VISTO

el Informe N° 003-2004-COMABE/DIRM

CONSIDERANDO:

Que, desde el año 1990 en el área nuestro territorio andino peruano, existe pacíficamente, en comunidad histórica a través de rituales ancestrales y contemporáneo para el área Norandino, en razón de ello, será representada herómicamente por nuestra Cultura Moche en tanto nosotros también poseemos por tiempos a otros patrimonios y legados de nuestra milenaria y ancestral sabiduría. Muchik, dentro de un proceso y fenómeno vigente de igualdad (género, inclusión) y biodiversidad, nuestra debidose difusión por su importancia, para la sus ideas, voluntarismo Circuitos Etnoculturales Muchik.

Que, nuestros propios Intendidos, como parte del pueblo Ethia Muchik, está en obligación histórica por el vigentes nuestra comunidad de un cultural Muchik, mediante reconocimiento y realización de acciones y agendas de nuestra Cultura Moche, para contribuir en la afirmación de nuestra identidad histórica macroregional. Una de estas acciones deberá ser la difusión de nuestra identidad y coronación de nuestra Ethia y Unicidad Muchik como Soberana-Simbolo, en la recuperación de nuestras virtudes, valores, virtudes, talentos, habilidades y unificación de nuestra herencias. Biblioteca de conocimientos y como reconocimiento y afirmación de la Ethia y grandeza especial de la Mujer.

Que, gracias al descubrimiento de la palabra Ethia por parte de los estudios del Prof. Antonio Hernández Gutiérrez, Cedeña en los Anales Etnolingüísticos de "El Muestreo" y Enrique Baring y a los trabajos e investigaciones del Lic. Jorge Santiago Cazaño en su tesis en Ethia, experiencia etnopedagógica en el hermano pueblo de Pomape, Monseñor, a través de sus propios hijos herederos técnicos, profesionales y comunitarios, monseñor y con apoyo, a aplicación de "de noviembre 2002" y exitosamente realizada y perfeccionada en nuestra Institución Educativa "Santa María de Soledad", en que viene participando el Comité Ethia Ethia Muchik "Berta Arias García" también al mismo que tiene por finalidad dignificar y afirmar nuestra Cultura Muchik y que tiene presencia activa en diferentes áreas dependientes de nuestra Región como Declaración Prueba cultural Muchik de Lambayeque, Declaración de Máster de Oro Femenino Districtal Masayo, Declaración Ethia cultural Muchik de Iquitos.

Que, no obstante, en la actualidad en la mayoría de nuestras Instituciones Educativas, Gobiernos Locales y Organizaciones Sociales de Base se tiene por costumbre la elección de sus representantes o Ethia que cumplen la tercera veintena de nuestra Cultura Ancestral, por lo que una de las acciones será la designación y coronación de nuestra Ethia y Unicidad Muchik, tal como se viene realizando en nuestro Gobierno Regional, quien de manera conjunta en todo nuestro territorio Muchik desde la Ethia Santa María de Soledad, Ecuador (Basilica Valle de Soledad) y subsecuentemente a la Ethia de nuestra Ethia Regional, la Unicidad.

Que, por el Documento de visto el Sr. Ricardo Sánchez Chacabarro Moreno Presidente de la Casa de la Cultura Moche y el Sr. Carlos Acosta Chero, Presidente de la Asociación Etnológica del Muchik "Valeya", susó con la Comisión de Resolución Regional de Organización de nuestra Dirección Muchik.

De conformidad de lo dispuesto por la Ley N° 27763, Ley de Base de la Descentralización, Ley N° 27897, Ley Orgánica de los Gobiernos Regionales, modificada por la Ley N° 27903, Decreto N° 001-D.T., Acuerdo de Kyoto, UNFCCC, con las disposiciones de la Oficina Regional de Arequipa Jurídica, Comisión Regional de Desarrollo Social y la promulgación de Decreto Regional No. 003.





Resolución Ejecutiva Regional No. 161720-GR-LAM-170

Lambayeque, 20 de Mayo 2018

SE RESUELVE:

ARTÍCULO PRIMERO. RECONOCER a la *Miñak* o *Danzela Muchik* como parte de nuestra *Etnicidad Muchik*, símbolo de laboriosidad, hospitalidad, honestidad ancestral, y como Representante de la *Identidad* física y espiritual de la *Mujer Muchik*, promoviendo y valorando a la vez, la creación e institucionalización de *Círculos Étnico Culturales Muchik*.

ARTÍCULO SEGUNDO. Dispongase a la *Dirección Regional de Educación*, para que haga conocer a todas las *Instituciones Educativas Públicas y Privadas*, para que promuevan la implementación de la presente *Resolución*, promoviendo la *vigilación* de los *Círculos Étnico Culturales Muchik*.

ARTÍCULO TERCERO. Transcribir la presente al *Gobierno Regional*, a los *Órganos Ejecutivos* del *Gobierno Regional*, *Carretera Regional de Desarrollo Social*, *Dirección Regional de Educación*, *Lambayeque*, las *Municipalidades e Instituciones Culturales* de la *Región Lambayeque*, publicándose en el *Boletín Oficial* de la *Región Lambayeque*.

REGÍSTRESE, CUMPLASE Y CUMPLASE.



BIBLIOGRAFÍA

ALVA, Walter

2004 *Sipán: descubrimiento e investigación*. Lima: Quebecor World Perú.

BARTH, Fredrick (compilador)

1976 *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México, D.F. : Fondo de Cultura Económica.

BETHEL, Bambi

2008 *The 2002 No Child Left Behind Act (NCLB), the amended 2004 Individuals with Disabilities Educational Act (IDEA), and promoting the American democratic ideals of equity and access: A critical enquiry based on the work of Michel Foucault and Jean-Francois Lyotard*. Tesis. Saint Louis: University of Missouri.

BOREA LABARTHE, Giuliana

2004 “Yuyanapaq : activando la memoria en una puesta en escena para recordar”. *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas*, número 01.
Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 57-68.

BRÜNING, Enrique

1989 *Estudios monográficos del departamento de Lambayeque*. Chiclayo: Sociedad de Investigación de la Ciencia, Cultura y Arte Norteño SICAN.

CÁNEPA, Gisela y María Eugenia ULFE (editoras)

2006 *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: CONCYTEC.

CLIFFORD, James

1995 *Dilemas de la cultura : antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Gedisa.

COMAROFF, John L.

2009 *Ethnicity, Inc.* Chicago: University of Chicago Press.

CÁNEPA KOCH, Gisela (editora)

2001 *Identidades representadas : performance, experiencia y memoria en los Andes.*

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

DE LA CADENA, Marisol

2004 *Indígenas mestizos: raza y cultura en el Cusco.* Lima: IEP.

DELGADO ROSADO, Pedro

1982 *Lambayeque: cultura popular.* Chiclayo: Centro de Estudios Sociales.

DÁVILA, Arlene

2001 *Latinos, Inc. The marketing and making of a people.* Berkeley: University of California Press.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso

2002 *Introducción a la nueva museología.* Madrid: Alianza Editorial.

FOUCAULT, Michel

1990 *Tecnologías del yo y otros textos afines.* Barcelona: Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona.

1999 *Estética, ética y hermenéutica.* Barcelona: Paidós.

2008 *Nacimiento de la biopolítica : curso en el College de France (1978-1979).* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FROMM, Erich

1963 *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea : hacia una sociedad sana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

FUENTE, Nicanor de la

1940 *La feria de los romances: folklore costeño*. Chiclayo: s.n.

FULLER, Norma

2009 *Turismo y cultura: entre el entusiasmo y el recelo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

GELL, Alfred

1998 *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.

HERNANDEZ, Raúl y Adriana ARISTA

2011 *Turismo, museos y desarrollo rural ¿Por quién y para quién?*. Lima: IEP, RIMISP.

HOBBSAWM, Eric y Terence RANGER (editores)

2002 *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.

LEÓN BARANDIARÁN, Augusto D.

1934 *A golpe de arpa: folklore lambayecano de humorismo y costumbres*. Lima: s.n.

1944 *Mitos, leyendas y tradiciones lambayecanas*. Lima: Club de Autores y Lectores de Lima.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique

1936 *Los caballeros del delito: estudio criminológico del bandolerismo en algunos departamentos del Perú*. Lima : Compañía de Impresiones y Publicidad.

LYOTARD, Jean François

1987 *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Catedra.

MARCUSE, Herbert

1972 *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona: Ariel.

MCKENZIE, Jon

2001a *Perform or else : from discipline to performance*. London: Routledge.

2001b "Performance and Global Transference". *The Drama Review* Volumen 45(3), pp. 5-7.

MÉNDEZ GASTELUMENDI, Cecilia

2002 *El poder del nombre, o la construcción de identidades étnicas y nacionales en el Perú: mito e historia de los iquichanos*. Lima: IEP.

MILLONES, Luis

1992 *Actores de altura : ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte.

MORA GARCÍA, Pascual

2006 "Hermeneutica critica de la historia del tiempo presente: la invencion de la tradicion en la Revolucion Bolivariana". *Revista Dikaiosyne*. Número 17 Año IX, pp. 81-94.

PETERS, Michael

2004a " "Performative", "Performativity" and the Culture of Performance: Knowledge Management in the New Economy (Part 1)". *Management in Education*. Volumen 18 Número 1 pp. 36-38.

2004b " "Performative", "Performativity" and the Culture of Performance: Knowledge Management in the New Economy (Part 2)". *Management in Education*. Volumen 18 Número 2 pp. 20-24.

PROMPERU

2008 Plan de acción. Destino Turístico. Ruta Moche, Lambayeque. Lima: PromPeru.

SCHAEDEL, Richard P.

1989 *La etnografía muchik en las fotografías de H. Brüning 1886-1925*. Lima: COFIDE.

SCHECHNER, Richard

1988 *Performance theory*. New York: Routledge.

1993 *The future of ritual: writings on culture and performance*. London: Routledge

2000 *Performance: Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.

2002 *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge.

SEGURA, Rafael Antonio

2000 “Arqueología y sociedad : una percepción acerca de los discursos sobre el pasado prehispánico y su divulgación pública”. *Revista Arqueología y Sociedad*. Número 17, pp. 141-155.

TURNER, Víctor

1973 *Simbolismo y ritual*. Lima: PUCP, Área de Antropología.

VILCAPOMA, José Carlos

2008 *La danza a través del tiempo en el mundo y en los Andes*. Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina.

YÚDICE, George

2002 *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.

ZEVALLOS QUIÑONES, Jorge

1995 *Historia de Chiclayo: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Lima: Minerva.

