

Museología de un retorno imperfecto: la colección Machu Picchu en el Museo Casa Concha

Jean-Jacques Decoster¹

Recibido el 20 de marzo de 2022; aceptado el 26 de mayo de 2022

Resumen

La repatriación de la colección de Machu Picchu de Yale a Cusco, Perú, fue aclamada como “exitosa”, por ser el primer ejemplo conocido de devolución de artefactos culturales efectuada por un país que no fuera la antigua potencia colonial. Esta evaluación debe ser reevaluada tanto en términos del éxito del retorno como de la relativización de la idea de poder colonial.

Se utilizan modelos epistemológicos transculturalistas y poscolonialistas para enmarcar la conceptualización del museo como zona de contacto, mientras que el discurso curatorial no aborda el tema crítico de la polifonía de narrativas históricas en conflicto y, en cambio, reproduce una expresión hegemónica del conocimiento occidental en un espacio intercultural.

Palabras clave: *Museo, materiales culturales, repatriación, saberes hegemónicos, zona de contacto.*

Abstract

Museology of an imperfect return: the Machu Picchu collection at the Casa Concha Museum

The repatriation of the Machu Picchu collection from Yale to Cusco, Peru, was hailed as “successful”, for being the first known example of the return of cultural artifacts effectuated by a country other than a past colonial power.

¹ Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, Cusco, Perú, correo electrónico: jeanjacques.decoster@unsaac.edu.pe. ORCID: <https://www.orcid.org/0000-0003-3712-5619>

This assessment needs to be reevaluated both in terms of the success of the return, and the relativization of the idea of colonial power.

Transculturalist and postcolonialist epistemological models are used to frame the conceptualization of the museum as contact zone, while the curatorial discourse fails to address the critical issue of the polyphony of conflicting historical narratives, and instead reproduces a hegemonic expression of western knowledge in an intercultural space.

Key words: *Museum, cultural materials, repatriation, hegemonic knowledge, contact zone.*

Résumé

Muséologie d'un retour imparfait: la collection Machu Picchu au Musée Casa Concha

Le rapatriement de la collection du Machu Picchu de Yale à Cusco, au Pérou, a été salué comme "réussi", car il s'agit du premier exemple connu de retour d'artefacts culturels effectué par un pays autre qu'une ancienne puissance coloniale. Ce bilan doit être réévalué à la fois en termes de réussite du retour, et de relativisation de l'idée de puissance coloniale.

Les modèles épistémologiques, transculturalistes et postcolonialistes sont utilisés pour encadrer la conceptualisation du musée comme zone de contact, tandis que le discours curatoriale échoue à aborder la question critique de la polyphonie des récits historiques conflictuels et reproduit à la place une expression hégémonique du savoir occidental dans un espace interculturel.

Mots clés: *Musée, matériel culturel, rapatriement, savoir hégémonique, zone de contact.*

Resumo

Museologia de um retorno imperteito: a coleção Machu Picchu no Museu Casa Concha

A repatriação da coleção de Machu Picchu de Yale para Cusco, no Peru, foi aclamada como "bem-sucedida", por ser o primeiro exemplo conhecido do retorno de artefatos culturais efetuado por um país diferente de uma antiga potência colonial. Essa avaliação precisa ser reavaliada tanto em termos do sucesso do retorno, quanto da relativização da ideia de poder colonial.

Modelos epistemológicos transculturalistas e pós-colonialistas são usados para enquadrar a conceituação do museu como zona de contato, enquanto o discurso curatorial falha em abordar a questão crítica da polifonia de narrativas históricas conflitantes e, em vez disso, reproduz uma expressão hegemônica do conhecimento ocidental em um espaço inter-cultural.

Palavras-chave: *Museu, materiais culturais, repatriação, saber hegemônico, zona de contato.*

Prólogo

El presente trabajo considera la historia notable de un conjunto patrimonial excepcional: la colección arqueológica Yale/Machu Picchu, tomada del Perú a principios del siglo XX, y regresada a ese país en la segunda década del siglo XXI.

El retorno de la colección entre 2010 y 2012 se ha celebrado como “exitoso” y “único”: el primer caso de devolución de artefactos culturales a su país de origen, efectuado por un país que no sea un ex-poder colonial. Plantearemos la necesidad de reconsiderar esta evaluación, tanto en términos del éxito del retorno, como de la relativización de la idea del poder colonial.

Este trabajo enfatizará los conceptos subyacentes de propiedad y de control del patrimonio cultural, vinculados con relaciones históricamente construidas de poder y de conocimiento.

¿Cómo se puede integrar dentro de las narrativas nacionales, históricas y científicas, la semántica de las exhibiciones de materiales culturales devueltos? ¿Cómo puede una exhibición de materiales regresados reflejar la polifonía de narrativas históricas conflictivas relacionadas con la divergencia de las identidades culturales del público visitante?

La exhibición (diseñada por el equipo curatorial de Yale) de la colección retornada al Cusco, y el discurso curatorial asociado a la colección permanente en el Museo Machu Picchu Casa Concha, revelan la dificultad de expresar una discusión coherente sobre materiales culturales, historia y conocimiento, en un espacio necesariamente intercultural. Las perspectivas teóricas prestadas de la antropología, de los estudios culturales y de la crítica literaria se utilizarán para enmarcar estas cuestiones en términos de epistemología transculturalista y de cuestiones ontológicas post colonialistas.

Este trabajo propondrá que la exhibición de la colección de Machu Picchu en la Casa Concha representa un claro ejemplo del museo como “zona de contacto”, donde el discurso de los curadores desconoce una parte importante de su público, y reproduce en su lugar una estructura de conocimiento occidental hegemónico.

Introducción: la interfaz en el museo

El nacimiento del museo moderno se remonta a un tiempo en el que las principales potencias europeas se dedicaban a la expansión de su alcance político y económico, y al mismo tiempo a la imposición de su orden y de su cultura al resto del mundo. Los museos de los siglos XVIII y XIX fueron heredados de los “gabinetes de curiosidades” renacentistas donde los coleccionistas amasaban y exhibían objetos inusuales. Michel Foucault (1984) usa el concepto de heterotopía para referirse a los museos (y, en la misma categoría, cementerios y prisiones) como instituciones que operan jerarquías y

límites. Una de las consecuencias de la expansión colonial fue la transferencia directa desde la “otredad” de los territorios coloniales a los “otros espacios” de los museos, de todo tipo de objetos coleccionables, obras de arte, pero también piezas de ropa, herramientas e instrumentos, restos humanos y otros artefactos culturales.

Este afán de restar de las tierras dominadas/conquistadas, elementos que pueden, o no, tener un valor comercial, correspondió en parte a la exotización necesaria del *otro* colonizado como una justificación post facto de la dominación de un grupo menor por un superior. Pero también fue una parte esencial del antiguo acto de conquista, saquear y llevar a casa trofeos de guerra. Se da como un acto simbólico de expresión ritual de subyugación (aceptada), de hecho, una declaración material de dominación. Jim Spetch (2006) cita las palabras de Lord Castlereagh en 1815, quien compara los saqueos de Napoleón a “los títulos de propiedad de las naciones”. En una situación colonial, la posesión de esos artículos “era central para las imaginaciones colectivas de los conquistadores y de los conquistados”, actuando por un lado como símbolos de imperio y de dominación sobre los demás, y por el otro lado como símbolos de despojo de tierras, autonomía e identidad.¹

En la década de los ochenta, el filósofo francés Michel de Certeau establece una distinción y una relación entre las estrategias de dominación y las tácticas de resistencia. Para él, la cultura dominante se impone a través del control del espacio, mientras que el grupo dominado solo puede reaccionar a través del tiempo (sabotaje, atentados, retrasos...). Sin embargo, su definición de espacio es algo que incorpora el tiempo, y también un lugar dinámico que funciona como unidad polivalente de programas conflictivos o proximidades contractuales.²

Esta idea de espacio y tiempo, y de interacción entre el dominante y el dominado, encuentra eco en la idea de la zona de contacto, desarrollada por Mary Louise Pratt,³ y aplicada por ella al contacto colonial entre grupos, en particular, el contexto del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo por los invasores españoles. En su definición de zona de contacto, se refiere al “espacio de encuentros imperiales, el espacio en el que los pueblos geográfica e históricamente separados entran en contacto y establecen relaciones continuas, generalmente en condiciones de coacción, desigualdad radical y

¹ Jim Spetch, book review of Ana Filipa Vrdoljak, *International Law, Museums and the Return of Cultural Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Reviewed in *International Journal of Cultural Property*, 2008, 15, pp. 447-451.

² *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana/ITESO/Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1999.

³ Mary Louise Pratt [2008 (1992)]. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.

conflicto intratable” (2008 [1992], p. 8). Aunque Pratt afirme que el concepto original deriva de la lingüística, específicamente del lenguaje de contacto que puede desarrollarse entre dos grupos adyacentes, su concepto de la zona de contacto es al mismo tiempo una idea de espacio compartido y de tiempo de intersección:

[En relación con la idea de ‘frontera’] “zona de contacto” cambia el centro de gravedad y el punto de vista. Invoca el espacio y el tiempo en el que los sujetos previamente separados por la geografía y la historia están presentes, el punto en el que se cruzan sus trayectorias. El término “contacto” pone de relieve las dimensiones interactivas e improvisatorias de los encuentros imperiales tan fácilmente ignoradas o reprimidas por relatos de conquista y dominación contados desde la perspectiva del invasor. Una perspectiva de “contacto” enfatiza cómo los sujetos se constituyen en y por sus relaciones mutuas. Trata las relaciones entre colonizadores y colonizados, o viajeros y “viajados”, no en términos de separación, sino en términos de co-presencia, interacción, entendimientos y prácticas entrelazadas, y a menudo dentro de relaciones de poder radicalmente asimétricas (Pratt, 2008 [1992], p. 23).

El antropólogo norteamericano James Clifford llegará a proponer que la idea de zona de contacto de Pratt se pueda aplicar al museo de colecciones, que se convierte en “el destino histórico de las producciones culturales que amorosamente y con autoridad salva, cuida e interpreta”.⁴ Uno de los ejemplos que Clifford elige para ilustrar su punto de que un museo se convierte en “una zona de contacto (conflicto) ineludible” (Clifford, 1997, p. 207) es una exhibición llamada “En el corazón de África” en el Museo Real de Ontario en 1989-1990.

Esta exhibición de objetos africanos fue proyectada como una reflexión sobre la “complejidad de los encuentros interculturales” (Cannizzo, 1989, p. 92, en Clifford, 1997, p. 206) y, en opinión del comisario invitado de la exposición, pretendía alejarse de las “exposiciones tradicionales”,⁵ en un intento de volver las exhibiciones de museos en “espacios de diálogo y discurso crítico” (Cannizzo, 1991, p. 160). La manifestación de este discurso crítico fue un enfoque “reflexivo, que se basa en la yuxtaposición y la ironía” (Clifford, 1997, p. 206). En efecto, los objetos, que forman parte de la propia colección del Museo Real de Ontario, se exhibieron junto con fotos de la época del África colonial y citas de misioneros y otras autoridades coloniales.

⁴ Clifford, James (1997). *Museums as Contact Zones*. In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, (pp. 188-220). Cambridge, MA: Harvard U Press.

⁵ Cannizzo, Jeanne (1989). *Into the Heart of Africa*. Ontario: Royal Ontario Museum; and 6. Cannizzo, Jeanne (1991), *Exhibiting Cultures: “Into the Heart of Africa”*. *Visual Anthropology Review*, 7 (1), 150-160.

Esta estrategia llegó a ser contra-productiva, dado que los visitantes de diversos públicos reaccionaron de manera distinta. Si bien algunos visitantes consideraron que la exposición era provocativa aunque algo confusa en su presentación, otros se sintieron ofendidos por lo que consideraron una suspensión de críticas que rayaba en la indiferencia. Muchos —aunque no todos— los canadienses africanos que visitaron el museo se sorprendieron por las glorificadas imágenes colonialistas y las declaraciones condescendientes sobre los africanos que aparecían de forma destacada y aparentemente acrítica. No fueron convencidos por un tratamiento irónico de la destrucción violenta y la apropiación de las culturas africanas. El museo y su curadora invitada, la antropóloga Jeanne Cannizzo, habían evaluado mal el público discrepante de la exhibición (Clifford, 1997, p. 206).

La idea central de Clifford, la del museo como espacio de contacto conflictivo, ha sido reutilizada y, a menudo, mal utilizada en los años posteriores a su trabajo. De hecho, a pesar de la referencia a Pratt y el énfasis en la violencia contenida en la noción de la zona de contacto, Clifford finaliza su argumento sobre una visión positiva de la exhibición del museo como un potencial espacio de encuentro donde las históricas relaciones de poder se puede jugar en beneficio de las audiencias transculturales:

Resulta inadecuado definir a los museos como colecciones de cultura universal, repositorios de valor indiscutible, sitios de progreso, del descubrimiento y acumulación de patrimonios humanos, científicos o nacionales. Una perspectiva de contacto considera todas las estrategias de recopilación cultural como respuestas a historias particulares de dominación, jerarquía, resistencia y movilización. Y nos ayuda a ver cómo las afirmaciones tanto del universalismo como de la especificidad están relacionadas con ubicaciones sociales concretas. [...] Una perspectiva de contacto argumenta a favor de la especificidad local/global de las luchas y elecciones relacionadas con la inclusión, la integridad, el diálogo, la traducción, la calidad y el control. Y aboga por una distribución de recursos (atención de los medios, fondos públicos y privados) que reconozca a audiencias diversas y múltiples historias centradas de encuentros. [...] Es una utopía en clave menor, una visión de manifestación desigual y encuentro local más que de transformación global. Crea un lugar para iniciativas fuertes, aunque precarias, que van en contra de los legados jerárquicos establecidos (Clifford, 1997, pp. 213- 214).

Una constante en la discusión de Clifford es el hecho de que los museos antropológicos son, por definición, espacios que narran, nutren y exponen el conflicto. La costumbre de exhibir los botines de guerra y la exotización del otro salvaje, pervive en la tradición del museo como institución. El museo parisino de las Primeras Artes *Quai Branly*, creado en este siglo, alberga cerca de medio millón de objetos procedentes de sociedades no europeas. No solo se han 'deshistorizado' esos objetos por el hecho de que han sido sustraídos

(robados, comprados, etc.) de su contexto cultural de origen. También han sido descontextualizado intencionalmente por la manera en que se exhiben: clasificados por criterios estéticos o de materiales, mas no por su contenido etnográfico.

O en el caso de la colección del Museo Machu Picchu Casa Concha (a veces conocida como la colección Yale/Machu Picchu o también la colección Hiram Bingham), los materiales culturales han sido llevado como prendas durante casi un siglo en una institución de educación superior en los Estados Unidos, solo para ser devueltos y re-ensamblados como elementos historizados dentro de un discurso de conocimiento hegemónico, por parte de esa misma institución.

También cabe resaltar la importancia de la visión del curador de colección, cuyo mensaje da forma a la exposición —de la misma manera que el corte final de una película, enuncia el punto de vista del director de la obra. La exhibición, como forma de organizar (parte de) una colección, es la expresión de un mensaje, a menudo comunicado a los visitantes como una presentación históricamente objetiva de artículos variados (“Oro de los Incas”, “La dinastía Ming”, etc.). Efectivamente, incluso más que los medios escritos o visuales, la exhibición museal contiene la capacidad de proyectar la idea de una realidad científica absoluta hacia su audiencia —tal vez debido a la práctica de ver al objeto como un hecho concreto, una evidencia incuestionable.

De hecho, la exposición constituye, en el mejor de los casos, un acto de seducción dirigido a la audiencia por parte del curador. En el peor de los casos, puede representar un acto de violencia intelectual destinado a imponer al visitante una perspectiva personal —o colectiva— como una verdad imparcial. En un contexto transcultural —que es básicamente el caso de todas las colecciones etnográficas o arqueológicas, incluido el tema de este trabajo—, este acto de violencia intelectual corresponde a lo referido en el pasaje citado anteriormente, como “legados jerárquicos establecidos” y conocido en la literatura posmoderna como “colonialidad del conocimiento”.⁶

Este concepto aborda la durabilidad de los patrones conscientes o no del poder concedido, en situaciones de contacto transcultural, globalizado y poscolonial. La naturaleza insidiosa de tales relaciones se debe al hecho de que los patrones a menudo se integran en la cultura dominada, y por lo tanto, son percibidos y reproducidos como ideales y deseables.

Finalmente, y este es el tercer punto que debe destacarse en esta discusión sobre los museos como zonas de contacto, se debe señalar el problema de múltiples audiencias. Independientemente de la naturaleza de la exposición y del mensaje curatorial, la naturaleza multicultural o transcultural de la audiencia hace que sea casi imposible que las diferentes audiencias reciban una comunicación en forma uniforme. La “heterogeneidad de los procesos

⁶ Véanse, por ejemplo, los trabajos del sociólogo peruano Aníbal Quijano.

de creación de significado”, en palabras de Hodge y D’Souza (1999), hace que sea particularmente difícil para el museo comunicar un mensaje único. Este hecho también vale, independientemente de cuáles sean las variables que diferencien a las diversas audiencias (género, etnia, edad, idioma o historia cultural...). Y esto explica la “utopía en clave menor” mencionada arriba.

Las siguientes secciones de este trabajo tratarán de abordar los temas teóricos discutidos aquí, utilizando como caso de estudio la exposición del Museo Machu Picchu Casa Concha en Cusco, Perú, que podría considerarse una ilustración lapidaria de un intento de implementación problemática, enfocando una colección arqueológica en un contexto tanto local como global. El trabajo también entretendrá relatos de la historia de la colección, y detalles relevantes de la historia inca y del sitio arqueológico de Machu Picchu.

Origen del Museo Machu Picchu Casa Concha

Los museos y sus colecciones encarnan las relaciones humanas a través de las dimensiones del espacio y el tiempo. Los museos ocupan de manera única un lugar contemporáneo, histórico y futuro.
Bestermann (2011, p. 241)

En las últimas semanas de 2012, el tercer y último envío de la colección Hiram Bingham/Yale se entregó al Museo Machu Picchu Casa Concha de la Universidad de San Antonio Abad en Cusco (Perú), en medio de una ráfaga de personal de seguridad, funcionarios locales, técnicos de la Universidad de Yale, y funcionarios del Ministerio de Cultura del Perú, del Ministerio de Relaciones Exteriores, del Ministerio de Educación, y otros varios representantes del Gobierno de turno. Esas 127 pesadas cajas de madera contenían en su mayoría fragmentos de cerámica, piedras, huesos y trocitos de madera, que se guardarían en los depósitos de la Casa Concha.



Figura 1. Inventario del segundo envío (fotografía: T. Aguilar).



Figura 2. Recibiendo el tercer envío (fotografía: J. Decoster).

El primer y segundo envíos, mandados a Cusco en el transcurso de los 18 meses anteriores, contenían respectivamente 329 “piezas museables” y los restos parciales de unos 178 esqueletos humanos. Si bien los restos humanos fueron depositados en almacén en la Casa Concha, en contraste ese primer envío, llegará a constituir la casi totalidad de la exposición permanente (Figura 1 y Figura 2).

Antecedentes históricos: Machu Picchu en la imaginación colectiva

Casi nada se sabe del asentamiento inca de Machu Picchu, su construcción, función o significado. Dado que los incas nunca desarrollaron la escritura, nadie sabe siquiera cuál habría sido el nombre inca del lugar: “Machu Picchu”, simplemente significa “montaña vieja” en quechua, el idioma de los incas, todavía hablado por la población indígena local.⁷

Encaramado en lo alto de los Andes del sur, a pocos días de caminata de la capital imperial del Cusco, este elegante sitio probablemente fue construido hacia mediados del siglo XV, bajo un único monarca inca, conocido como Pachacutec, el noveno en la sucesión de reyes incas. y el primer emperador. Generalmente se considera que bajo Pachacutec, y bajo los siguientes cuatro gobernantes después de él, el territorio inca explotó en una extravagante carrera por la conquista del territorio. En el espacio de menos de 100 años, este pequeño grupo de élite étnica conocido hoy como los incas, conquistó y dominó un territorio de tamaño igual al del Imperio Romano en Europa. Si bien los romanos lograron su conquista en varios siglos con el uso de

⁷ Véase en relación a ese punto a Amado y Bauer, 2015.

caballos, otros animales de tiro y la rueda. Los incas alcanzaron la suya en menos de 100 años, y a pie.

No obstante de la falta de información histórica, uno puede especular que Machu Picchu fue un peldaño inicial en la expansión territorial del imperio. Más que un asentamiento urbano, era probablemente una estancia real perteneciente al linaje de Pachacutec, con una población permanente limitada⁸ de custodios no nobles.

Después de la conquista española y hasta principios del siglo XX, el sitio inca de Machu Picchu nunca formó parte de la historia del Perú. Es probable que el lugar de Machu Picchu nunca se había “perdido”: más bien, nadie lo había buscado nunca. Sin embargo, los agricultores indígenas locales utilizaron durante mucho tiempo las terrazas del sitio para sus propios cultivos, y hay alguna evidencia de que unos europeos en el siglo XIX habían establecido un negocio y obtenido un permiso del gobierno peruano para exportar “madera y antigüedades” del lugar. (Figura 3 y Figura 4).

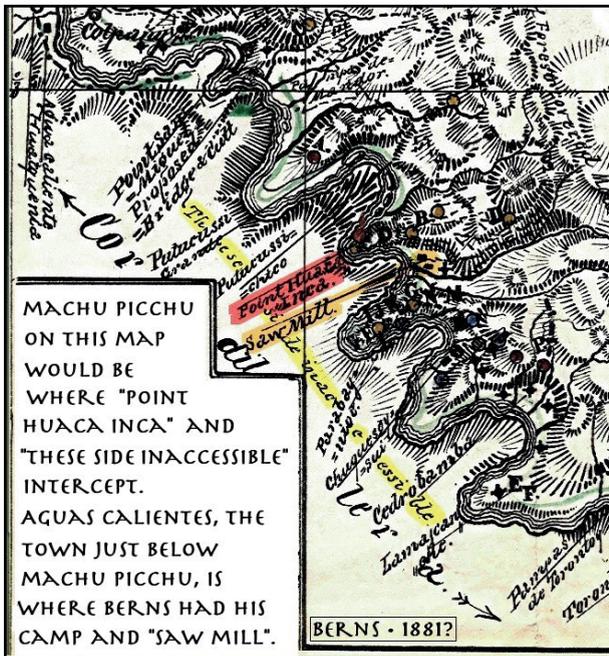


Figura 3. Mapa de A. Berns (1881).

⁸ Los estudios basados en el área de las terrazas de cultivo, y el número de tumbas excavadas en el tiempo de Hiram Bingham —y luego— propone una cifra poblacional total permanente de entre 500 y 800, pobladores, lo que permite apoyar la idea de una población de cuidadores tributarios, más que la de una llacta de ocupación permanente de la elite inca.

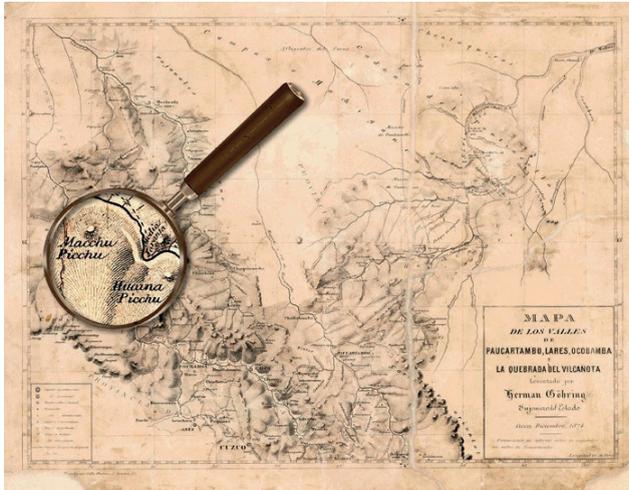


Figura 4. Mapa de H. Goering (1870), con detalle de Machu Picchu y Huayna Picchu.

Así, en julio de 1911, cuando Hiram Bingham, joven historiador de Yale, que recientemente se estaba interesando por la historia de los incas, siguió a un niño local por una senda empinada del cañón de Urubamba, él no fue la primera persona en los tiempos modernos en contemplar las terrazas y palacios de Machu Picchu, escondidos, como estaban, en maleza y vegetación tropical. (Figura 5 y Figura 6).

Sin embargo, merece reconocimiento por lo que sucedió como resultado de esta primera visita suya, y las que hiciera más adelante: fue fundamental, transmitir al mundo la existencia de este sitio arqueológico prácticamente intacto, que sigue siendo el más espectacular testimonio del esplendor de la cultura inca, y se ha convertido en un icono del pasado pre-colonial del continente sudamericano.

En abril de 1913, por primera vez en la historia de la National Geographic Society, que había copatrocinado en la expedición de Bingham, esa institución dedicó un número completo de su revista a un solo sitio: Machu Picchu.

La publicación en el *National Geographic Magazine* de los artículos de Bingham con sus impresionantes fotos en blanco y negro del sitio, marcó el comienzo de un interés apasionado en todo el mundo por Machu Picchu, que solo incrementará con el tiempo (Figura 7). La imagen de la ciudadela, delante el pico en forma de pan de azúcar que domina el sitio, se ha integrado nuestra memoria colectiva. La llacta inca es ahora uno de los principales destinos turísticos del mundo. En un concurso muy publicitado, en 2007, el sitio fue designado como una de las Siete Nuevas Maravillas del Mundo.



Figura 5. Autoretrato, H. Bingham (1912).



Figura 6. Sargento Carrasco y Pablito Recharte en Intihuatana (1911) (fotografía: H. Bingham).

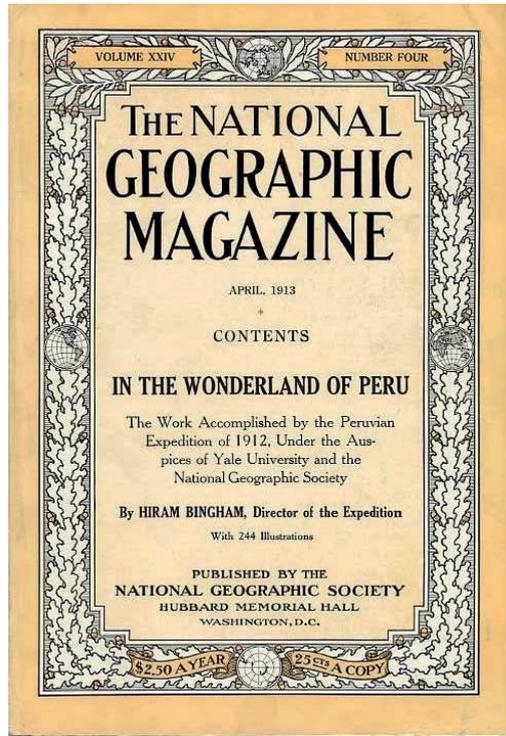


Figura 7. Portada de *Revista National Geographic* (1913).

Las excavaciones en Machu Picchu, el inicio de la colección Bingham/Yale

Si bien es cierto que, al carecer de un sistema efectivo de escritura, los incas no transmitieron mucha información que pueda respaldar o disputar el trabajo del arqueólogo, esto no quiere decir que no existan fuentes escritas para la historia de los incas. De hecho, desde los primeros días de la conquista, los europeos mostraron un gran interés en entender más sobre la misma cultura que estaban en proceso de destruir. Para recopilar esta información, los conquistadores solían sentarse con los viejos incas para recordar sus vidas bajo los últimos monarcas y también evocar historias que habían escuchado sobre eventos mucho más antiguos.

Esos escritos de los primeros conquistadores fueron rápidamente complementados por la producción de una nueva generación indígena que adquirió la tecnología europea de la palabra escrita y comenzó a escribir su propia historia. Este *corpus* de escritos europeos e indígenas conforman lo que colectivamente se conoce como “las crónicas”. Algunas de esas obras, que solo existían en forma manuscrita y habían desaparecido en las bibliotecas europeas durante siglos, solo fueron redescubiertas y publicadas en el siglo XX.

Bingham había leído todas las crónicas disponibles en ese momento. También estaba familiarizado con la historia de la rebelión inca que tuvo lugar en las primeras décadas después de la conquista. Al principio, los españoles habían derrotado con relativa facilidad al ejército inca en el norte de Perú. Alentados por este éxito militar, los conquistadores decidieron trasladarse a la capital imperial de Cusco. Al principio se beneficiaron del apoyo de un príncipe inca, Manco Inca o Manco 2, a quien coronaron como rey y a quien esperaban poder manipular fácilmente. Empero, Manco Inca frustró los planes de los europeos, levantó un ejército de nobles incas e intentó —sin éxito—, volver a tomar Cusco e incluso dió sitio a la ciudad recién fundada de Lima. Derrotado, el joven inca huyó con sus seguidores a la selva, hacia un lugar llamado Vilcabamba donde durante las siguientes décadas Manco y luego tres de sus hijos en sucesión operarían un gobierno en el exilio y una base militar desde la cual lanzar ataques de guerrilla contra los invasores. Recién en 1572, cuarenta años después del inicio la conquista, los españoles lograron invadir Vilcabamba, capturar al último hijo de Manco Inca y llevarlo de vuelta al Cusco, donde fue ejecutado. Esto marcará el punto final de la conquista de los incas por los españoles, y el comienzo del dominio colonial durante los siguientes dos siglos y medio.

Al inicio del siglo XX, cuando Bingham conoció por primera vez al Cusco, la historia de Vilcabamba y la rebelión inca estaba bastante bien documentada. Lo que no se sabía en esa época, era la ubicación exacta de Vilcabamba, y el joven explorador empieza a querer identificar la ubicación del último refugio de los incas. Con la ayuda de los relatos históricos en su poder, comienza a explorar grandes áreas de la selva al oeste de Cusco. Al hacerlo, se encontró con varios asentamientos incas, como son Vitcos y Choquequirao, e incluso llegó a encontrar al sitio verdadero de Vilcabamba (Espíritu Pampa). Pero el lugar le parece demasiado insignificante y él rechaza la posibilidad que hubiera sido el sitio de la última rebelión inca.

Finalmente, fue otro joven estadounidense, Albert Gieseke, que vivía en Cusco y en ese momento se desempeñaba como rector de la Universidad San Antonio Abad de Cusco (UNSAAC), quien le contó a Bingham sobre algunas ruinas incas en el cañón de Urubamba. Bingham suscribió a esa iniciativa y siguió río abajo desde el final del Valle Sagrado. La descripción de esta ardua caminata, y de la última subida al costado del cañón, solo para llegar a un sitio tan cubierto de vegetación que era casi inalcanzable, da testimonio de la resistencia y la determinación del joven explorador. De hecho, Bingham escribe:

una vista inesperada, un gran vuelo de terrazas de piedra bellamente construidas, tal vez un centenar de ellas, cada una de cientos de pies de largo y 10 pies de alto. De repente me encontré confrontado con las paredes de casas en ruinas

construidas con la mejor calidad de tallado de piedra realizado por los Incas (Bingham 2003 [1948], pp. 36-37).

Las ruinas resultaban casi invisibles, estaban cubiertas de árboles, matorrales de bambú y enredaderas de trepadoras y cubiertas de musgo, pero la perfección de las paredes de granito blanco “cuidadosamente cortadas y exquisitamente unidas” y la escena “me dejó sin aliento” (Bingham, 2003 [1948], pp. 36-37).

Se debe señalar que, en esta su primera visita a Machu Picchu, Bingham no se percató de toda la importancia del sitio o de las consecuencias que eventualmente tendría su encuentro. De hecho, su primera estadía allí fue notablemente breve: pasó menos de seis horas en las ruinas, no pernoctó, solo se molestó en hacer un rápido esbozo de la plaza central y en su diario mencionaba que tenía que recortar su visita para dar alcance a las mulas que se habían alejado.

El año siguiente, en 1912, Bingham regresó a Perú con fondos de Yale y la National Geographic Society. El equipo de especialistas y académicos de Yale, que él había reunido incluía a dos fotógrafos, un médico, un geólogo, un osteólogo, un arqueólogo sin experiencia previa en el campo y unos tantos estudiantes de Yale. El doctor George Eaton y Ellwood Erdis dirigirán a los ayudantes indígenas locales que conducirán las excavaciones. En la organización de la expedición científica, Bingham se reservó celosamente el título y las funciones de Director de la expedición.

Los objetivos de esta nueva expedición inicialmente no consideraron un regreso a Machu Picchu. De hecho, Bingham lo había descartado en su visita anterior como candidato al último refugio de la resistencia inca contra los españoles: Vilcabamba en las crónicas coloniales. Pero el fracaso de otros planes que había tenido —como la exploración del Cerro Coropuna que Bingham quería explorar, hizo que decidiera volver para excavar y cartografiar Machu Picchu. Más tarde se convenció de que, en realidad, Machu Picchu era de hecho “la Ciudad Perdida de los Incas”.

La expedición de 1912, amparada por la Universidad de Yale y la National Geographic Society también recibió el apoyo inesperado del entonces Presidente de la república de Perú, Augusto Leguía. Leguía no solo le proporcionó a Bingham un escuadrón de soldados para ayudar a limpiar el sitio de la vegetación invasiva, sino que también derogó excepcionalmente una ley previamente aprobada por el Congreso peruano, prohibiendo la exportación de todos los materiales arqueológicos, y así permitió que la expedición de Yale llevara de regreso a New Haven todo lo que habían excavado en Machu Picchu durante la temporada de 1912.

Pero el Artículo IV del decreto presidencial que autoriza la exportación, también declaró que “el gobierno peruano se reserva el derecho de exigir a

la Universidad de Yale y a la National Geographic Society el retorno de las piezas y sus duplicadas".⁹

El largo proceso de repatriación

Perú esperó varios años para comprometerse con el proceso de la cláusula de devolución que figura en el decreto, y solo tenemos evidencia de dos reclamos formales, con fecha 22 de noviembre de 1918 y 26 de octubre de 1920, respectivamente, dirigidos a la National Geographic Society y a la Universidad de Yale. Aunque Bingham opinó que la Universidad no tenía más remedio que devolver las piezas,¹⁰ Yale solicitó un aplazamiento de dos años, que fue otorgado por Perú. Pero luego no hubo más seguimiento ni por parte de Yale, ni por parte de Perú para la devolución de las piezas.

Pasarían muchas décadas antes de que se reviviera el asunto. En 2001, el arqueólogo norteamericano y profesor de Yale Richard Burger y su esposa nacida en Perú, Lucy Salazar, decidieron organizar una exposición itinerante de las piezas de Machu Picchu, que se tituló "Machu Picchu: desvelando el misterio de los incas". También publicaron en el sitio web del Museo Peabody el inventario de sus artefactos peruanos. Esto reavivó el interés de los intelectuales peruanos y durante la próxima década, varios gobiernos sucesivos empezaron a presionar activamente a Yale para que devolviera las piezas.¹¹

En 2005, la National Geographic Society declaró que la colección pertenecía legítimamente al Perú y debía devolverse. Sin embargo la Universidad de Yale y sus abogados seguían buscando formas de conservar las piezas de Machu Picchu.

En 2007, el ministro Hernan Garrido Lecca negocia un Memorando de Entendimiento que fue rechazado por Perú, ya que ofreció la devolución de solo una pequeña cantidad de piezas y estipuló que Yale mantendría el control general de la colección durante 99 años más. Fue entonces que el gobierno de Perú decidió iniciar una acción legal en un tribunal federal de la capital norteamericana.

Esta medida fue seguida por una petición de cambio de jurisdicción por Yale que resultó en la transferencia del caso judicial a Connecticut, estado

⁹ Resolución No. 1529 del 31 de octubre de 1912, autoriza la intervención de Bingham en Cusco y Machu Picchu y la exportación de los materiales.

¹⁰ Desde ya, a Bingham le preocupaba la reacción de los peruanos cuando recibieron las piezas que constituyen la colección: "No hay nada aquí que no les decepcionará", escribió Bingham en una carta de 1920 dirigida a Gilbert Grovesnor, el entonces Presidente de la National Geographic Society. "De hecho, cuando vean el material, es probable que nos acusen de haber enviado mucha basura en lugar del material original".

¹¹ Véase a Arthur Lubow, 'The Possessed', *N.Y. Times Magazine*, June 24, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/06/24/magazine/24MachuPicchu-t.html>



Figura 8. La Sala Machu Picchu del Museo Peabody de la Universidad de Yale.
Fuente: Antigua página web de la Universidad de Yale.

donde se ubica la Universidad de Yale. Allí, el argumento de Yale de un estatuto de limitación que figura en la Constitución de Connecticut acabó de enfurecer aún más a la parte peruana. En 2009, Yale presenta una moción para desestimar la acción del gobierno peruano, alega que el plazo del Perú para presentar su demanda ya ha prescrito bajo las leyes de Connecticut

En noviembre del mismo año, el Perú presenta un escrito para rechazar esa postura. Señala que su derecho de pedir las piezas no ha prescrito para la ley peruana o estadounidense y que Perú es el único propietario de las piezas.

Finalmente, a medida que aumentaba la presión en todas las partes, Yale y el gobierno peruano acordaron detener el proceso legal¹² y firmaron un nuevo memorando de entendimiento (MDE) en 2010 que garantizaba la devolución de todas las piezas para fines de 2012.

En el proceso de la devolución un equipo del Instituto Nacional de Cultura (INC) viajara a New Haven, y suscribieron el inventario de las piezas a devolver 46,332 en total en 5,728 lotes:

- 3,497 lotes de cerámicas,
- 126 lotes de restos humanos,
- 11 lotes de metal, y
- 1,038 lotes relativos a fauna.

El número bastante elevado del conjunto total de piezas, fue divulgado por la prensa peruana y ayudó a alimentar la idea del “tesoro de los incas” que iba a reintegrar los ámbitos museológicos peruanos.

¹² “Motion to dismiss”, 17th september, 2010, Juez Alvin W. Thompson, Republic of Peru vs Yale University.

El debate sobre la propiedad cultural

El Código de Ética del ICOM (revisado en 2004) hace una clara recomendación con respecto al papel proactivo de los museos, como el Museo Peabody de Yale, en la implementación de políticas relacionadas con el retorno de los bienes culturales:

Los museos deben estar preparados para iniciar diálogos para el retorno de los bienes culturales a un país o personas de origen. Esta devolución debe realizarse de manera imparcial, con base en los principios científicos, profesionales y humanitarios, así como en la legislación local, nacional e internacional aplicable, en preferencia a la acción a nivel gubernamental o político (International Council of Museums, Code of Ethics for Museums, § 6.2).¹³

En un artículo sobre la semiótica de los bienes culturales,¹⁴ Alan Audi, un abogado de París, destaca la complejidad de ese concepto en las acciones de devolución de objetos culturales, dado que, además de los sistemas legales internacionales que están en juego, intervienen principios morales de ambos lados del debate, además cuestiones de definición de “pueblos originarios” y universalidad, derechos y propiedad legítima, tiempo transcurrido, ideas de propiedad intelectual, conocimiento y representación, todo lo cual puede obstaculizar los procesos imparciales estipulados en el documento del ICOM.¹⁵

El argumento en contra de la devolución

La oposición de la Universidad de Yale, sus abogados y su museo, al retorno de los materiales culturales se puede atribuir, como en muchos casos similares, a la convicción por parte de la institución poseedora, de que la colección está mejor cuidada en su custodia. Esta visión paternalista es lo que ha justificado a lo largo de la historia el mayor saqueo por parte de los museos e instituciones coloniales, y el rechazo a las demandas de retorno puestas por los países de propiedad. Con la democratización de los países del sur, la modernización de la tecnología y los instrumentos de control, este argumento ha perdido mucho peso.

¹³ http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code2006_eng.pdf

¹⁴ Alan Audi (2007). The semiotics of cultural property argument. *International Journal of Cultural Property*, 4, 131-167.

¹⁵ Véase también Jim Specht, 'Review of Ana Filipa Vrdoljak, International Law, Museums and the Return of Cultural Objects', en *International Journal of Cultural Property* (2008), 15, pp. 447-451; N. James, 'Repatriation, display and interpretation' in *Antiquity* (Sep 2008); 82 (317), pp. 770-777; J. Watkins, 'Yours, Mine or Ours? Conflicts between archaeologists and ethnic groups' in S. Watson (Ed.), *Museums and their communities*. Oxon and New York: Routledge, 2007, pp. 254-265; C. C. Kenney, 'Reframing Indigenous Cultural Artefacts Disputes: An Intellectual Property-Based Approach' in *Cardozo Arts & Entertainment* (2011), 28, pp: 501-551.

Sin embargo, hay un elemento interesante en la historia de la colección Yale/Machu Picchu. Entre los materiales llevados por Bingham después de la expedición de 1912 se encontraban 178 esqueletos humanos completos o parciales que habían sido excavados durante una exploración intensa y enfocada, realizada a pedido de Bingham (ver más abajo). El doctor George F. Eaton, director de Osteología del Museo Peabody de Yale, quien acompañó a Bingham en esta expedición, tuvo la responsabilidad de proceder a un análisis visual de los restos humanos. Sobre la base del pequeño tamaño y la apariencia frágil de los esqueletos, concluyó que el 80% de ellos pertenecían a mujeres.

Esta opinión impulsó la hipótesis desarrollada por Eaton y publicada por Bingham, de que Machu Picchu había sido una especie de noviciado (*nunnery*) habitado casi exclusivamente por sacerdotisas incas (las *acllas* o vírgenes del Sol). Esa teoría se difundió a lo largo del siglo XX y era generalmente aceptada como realidad científica. Es solo en la década de 1990, que el arqueólogo John Verano de la Universidad de Tulane tuvo acceso a los restos humanos de Machu Picchu almacenados en el Museo Peabody y pudo realizar la prueba de ADN (tecnología no disponible en el momento del estudio del doctor Eaton). El resultado de este nuevo análisis de los restos humanos de Machu Picchu concluyó con una distribución de género normal de 50/50 para la población de la llacta. Esta reevaluación puso fin a la teoría de Machu Picchu como refugio para las sacerdotisas incas. Cabe resaltar que esa historia, de alguna manera otorga cierta legitimidad al argumento de muchos museos del norte, especialmente en casos de restos humanos, que arguyen en contra del retorno de los materiales culturales, con la excusa de que una nueva tecnología puede extraer más información de esos materiales. De hecho, no cabe duda que si los restos humanos de Machu Picchu hubieran sido devueltos con anticipación a Perú, y si no hubieran sido preservados o conservados como una colección completa, entonces existiría el riesgo de que no hubiera manera de disputar la teoría —en última instancia infundada— del doctor Eaton.

¿Un ejemplo exitoso de retorno objetos culturales?

Es notable la falta de una posición concertada a nivel internacional sobre la repatriación de los artefactos culturales (Hallman, 2005). Al mismo tiempo que la disputa entre Yale y Perú se estaba gestando, varios países (Italia, Egipto, Grecia...) habían incriminado a museos occidentales de fama mundial, por poseer ilegalmente artefactos nativos, e iniciaron o amenazaron con éxito acciones legales.

En la actualidad, muchos de los museos de los países del norte, cuyas colecciones han sido producto de la acumulación de objetos productores de sus colonias o de países conquistados, están contemplado los procesos de devolución de esos objetos a sus lugares de origen.

El tema de los bronce de Benin en los museos alemanes, y la negociaciones del gobierno francés para efectuar un retorno parcial y controlado a naciones de Africa del Oeste, resalta la complejidad de los procesos de repatriación y la persistencia de los efectos de la colonización a medio siglo de lograrse las independencias.

La disputa entre Yale y Perú constituyó un caso de prueba legal, ya que no involucraba la situación más común de saqueo y robo por parte de una potencia colonial o un vencedor militar. Los asuntos legales en juego eran los de propiedad (y la ley peruana al momento de la exportación de las piezas de Machu Picchu establece claramente la propiedad del Estado peruano sobre el material arqueológico); y el de la puntualidad de la acción legal (y el estatuto de limitación reclamado por Yale no se pudo establecer ya que la demanda se suspendió).

Nicole Bohe elogia la resolución negociada del caso como mejor procedimiento legal alternativo.¹⁶ En los términos del Memorando de Entendimiento (MDE) de 2010, Yale acordó la devolución de los artefactos excavados en Machu Picchu por Bingham en 1912, bajo la custodia de la UNSAAC, que había impulsado que la colección retornará al Cusco, en vez de Lima, y procedió a cumplir con la condición puesta por Yale de disponer de un local adecuado para establecer un museo dedicado. La Casa Concha, propiedad de la UNSAAC estaba por entonces en últimos procesos de restauración y fue apropiada como sitio adecuado para ese fin.

Sin embargo, los términos del acuerdo de devolución, se vieron comprometidos en gran medida por un acuerdo posterior firmado el 11 de febrero de 2011 por los rectores respectivos de Yale y de la UNSAAC, por lo cual ambas partes aprobaron la creación de un museo y de un instituto de investigación (Centro para la Investigación de Machu Picchu y la Cultura Inca CIEMCI), y de un comité asesor para supervisar la implementación del CIEMCI y del museo (Figura 9).



Figura 9. Acuerdo de 2011, firmado por los rectores respectivos de UNSAAC y de Yale.

¹⁶ Nicole Bohe (2011). Politics, leverage and beauty: why the courtroom is not the best option for cultural property disputes. In *Creighton International and Comparative Law Journal* 1, 101-116..

Según este acuerdo interinstitucional (que nunca fue ratificado por el Consejo Universitario de la UNSAAC), el comité asesor se convierte en una junta directiva permanente, con jurisdicción sobre el instituto de investigación y sobre el museo. Dos miembros de la facultad de la UNSAAC integran la junta directiva, junto con dos miembros de la facultad de Yale, el profesor Richard Burger de antropología y, nominalmente, el profesor Stuart Schwartz de historia, a quienes Lucy Salazar ha estado sustituyendo a lo largo de los años.

El quinto miembro y director del comité asesor, nunca fue nombrado. Tampoco se activó el instituto de investigación. Con el paso del tiempo, los miembros del comité por parte de la UNSAAC, quienes ocupaban el puesto por sus cargos en la universidad –respectivamente decano de arqueología y decano de CCSS– dejaron de ocupar esos puestos.

En efecto, los bienes culturales se devuelven no a la UNSAAC sino a la Junta del CIEMCI. Y el CIEMCI solo cuenta con dos miembros activos, Burger y Salazar, de la Universidad de Yale, que mantienen el control nominal y práctico¹⁷ del museo y de la colección. De modo que, al final, Yale mantiene el dominio real sobre la colección a la cual supuestamente había renunciado. (Figura 10).



Figura 10. Las autoridades de UNSAAC recibiendo el segundo envío. Presentes los miembros de CIEMCI Richard Burger, Lucy Salazar y Cayo García (fotografía: J. Decoster).

¹⁷ La pareja de arqueólogos de Yale, mas no la administradora del MMCC, posee las llaves de las vitrinas y de los almacenes del museo.

Más allá de esta situación incongrua en términos de control apropiado y legítimo, no deja de preocupar el hecho de que, por el acuerdo interministerial que enmarcó la operación de devolución por parte de Perú, la UNSAAC solo tiene la custodia de la colección entregada por el Ministerio de Cultura, por una duración de 50 años, bajo estrictas condiciones de mantenimiento y conservación de las piezas. Irónicamente, la institución podría llegar a perder la custodia, por la mera imposibilidad de poder cumplir con esas condiciones.

Voces de una exposición

La colección de la Casa Concha

Con la finalidad de presentar al público las piezas museables —o sea, apropiadas para ser exhibidas— de la colección devuelta, el doctor Richard Burger de la Universidad de Yale y su esposa, la arqueóloga Lucy Salazar, lideraron un equipo de técnicos estadounidenses para organizar el diseño de una exhibición llamada “Machu Picchu: desvelando el misterio de los incas” desde el punto de vista de la expedición Bingham de 1912. Esa exhibición presentaría un video introductorio y una exposición de los artículos de la colección en 10 salas, junto con algunos objetos prestados por el Museo Inka (otro museo arqueológico de la UNSAAC) y piezas recogidas durante la excavación de la Casa Concha, proporcionados por el Ministerio de Cultura. La exhibición también incluiría la proyección de videos en tres de las salas, un modelo de Machu Picchu adquirido por la UNSAAC y un dispositivo interactivo que consta de un bloque de cuatro computadoras, equipadas con un programa que permite la visita virtual del sitio arqueológico de Machu Picchu.

Hay que dejar muy claro que, a pesar de los términos del memorando de entendimiento, la exhibición en Casa Concha no es la suma de las 329 piezas museables, producto de la excavación de Bingham de Machu Picchu en 1912. Más bien, lo que el Museo Peabody de Yale devolvió al Perú a la UNSAAC es lo que era la exhibición itinerante “Machu Picchu: desvelando el misterio de los incas”, la cual viajó exitosamente por los Estados Unidos de costa a costa en 2002-2004. Lo que significa que las piezas de la colección Hiram Bingham/Machu Picchu ya vienen ordenadas y organizadas, etiquetadas y colocadas en sus respectivas cajas de vidrio, que fueron traídas directamente del Museo Peabody de Yale. Además, en la exhibición de la Casa Concha se muestran videos didácticos protagonizados por Salazar y Burger, así como otros científicos estadounidenses, en tres de las salas del museo.

La dirección de la visita, señalada por flechas, hace que los visitantes ingresen primero a una sala donde serán recibidos por figuras de tamaño

natural de Hiram Bingham y uno de sus asistentes, representados en el acto de excavar una cueva hecha de papel maché.

La exhibición actual, originalmente comisariada por el personal profesional del Museo Peabody de Yale, sigue dos narraciones separadas pero entrelazadas. La primera de esas dos narraciones es claramente perceptible desde el diorama en la primera habitación, que representa al profesor Bingham en el proceso de excavar una tumba en Machu Picchu (Figura 11). Esta línea narrativa cuenta la historia del descubrimiento científico de este sitio inca, logrado entre 1911 y 1912 por Bingham y un grupo de científicos de Yale. La primera sala también incluye documentos oficiales y otras reliquias relacionadas con esas expediciones tempranas.

La segunda sala, entre otras imágenes, ofrece fotos en blanco y negro del sitio tomadas por Bingham, y luego publicadas en la revista *National Geographic*, edición de abril de 1913. Por lo tanto, el mensaje inicial es uno que celebra el logro de los primeros científicos estadounidenses y su contribución a la historia y la arqueología de América del Sur. Es fácil ver cómo esta línea narrativa, aunque perfectamente aceptable para los visitantes norteamericanos y europeos como “objetiva” e “histórica”, es problemática para el público local y nacional, que ha estado expuesto a una versión bastante diferente de esta parte de la historia de Machu Picchu, donde Bingham y sus asociados emergen más bien como saqueadores.

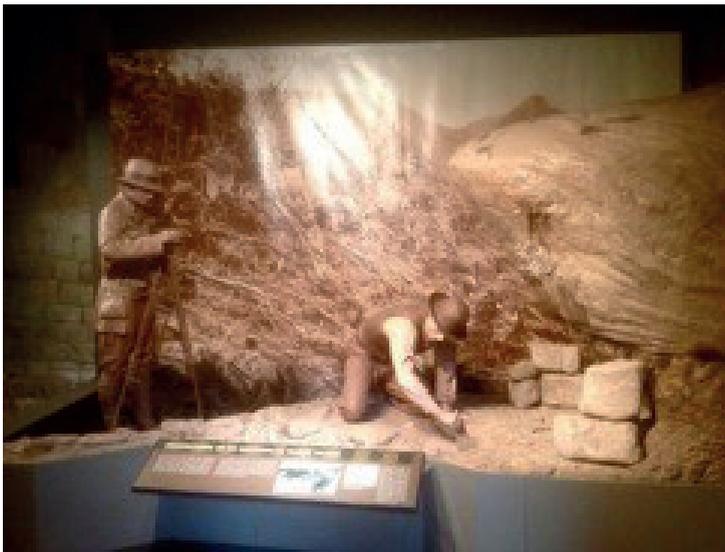


Figura 11. H. Bingham y un asistente en el acto de excavar una tumba (fotografía: J. Decoster).

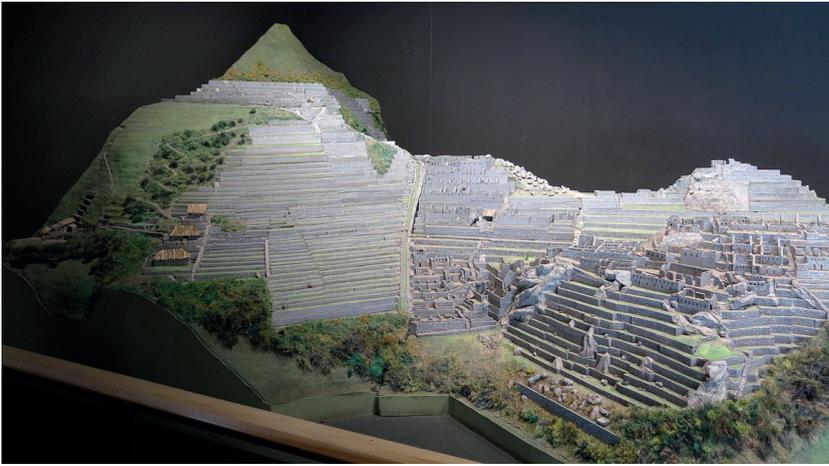


Figura 12. Modelo papel maché de la llacta de Machu Picchu en la tercera sala del museo. http://weitweitweg.in/wp-content/uploads/2014/09/cusco_casa_concha_08.jpg

La segunda línea narrativa es sencillamente una interpretación arqueológica de restos culturales. La siguiente sala en el orden de la visita contiene un modelo a escala del sitio arqueológico de Machu Picchu (Figura 12), hecho en papel maché, acompañado de un sistema de luz y sonido, sincronizado con un video explicativo, protagonizado por Richard Burger y Lucy Salazar. Ese sistema de luz y sonido está destinado a guiar al visitante por la llacta inca, mientras ostenta la interpretación de la historia por esos dos arqueólogos.

Las siguientes salas de exhibición organizan objetos de la colección en las temáticas de astronomía, fabricación de cerveza, textiles, trabajos en metal, etc. y usan paneles descriptivos y videos para vincular las piezas con esos aspectos

Una habitación rotulada como “Investigaciones de laboratorio en curso” exhibe uno de los esqueletos descubiertos en Machu Picchu, además de algunas reproducciones de cráneos trepanados y herramientas arqueológicas.

La siguiente sala dedicada a la metalurgia reúne pocas piezas vinculadas con esa actividad. Una figura de tamaño natural, representando a hombre indígena ocupado a algún trabajo de metal, domina una vitrina donde lucen unos objetos de bronce y herramientas de piedra. En esa misma sala, se han agregado varias vitrinas pequeñas con figurinas de plata prestadas del Museo Inka de la Universidad

Parte de la dimensión educativa de la colección, se reserva una sala con computadoras interactivas, que permiten al joven visitante “viajar” a Machu Picchu y “visitar” las ruinas mediante el uso de fotos panorámicas virtuales.

Una voz computarizada, identificada como “Hiram Bingham” incita al usuario a “descubrir” y “manipular” objetos arqueológicos.

El síndrome del muro inca de plexiglás y el futuro de la exposición

La sala final de la exhibición, último paso del circuito, consiste en un espacio artificial creado en una sala grande al nivel de la calle, e incluye tres figuras incas de tamaño natural y un loro amazónico sentado encima de un falso muro inca hecho de lexiglás. Todos los objetos fueron confeccionados y traídos desde Yale (Figura 13).



Figura 13. La casa del Inca. El muro en la parte central derecha de la imagen es hecho de plexiglás (fotografía: J. Decoster).

La colección de piezas museables es poca excepcional (ver la declaración de Bingham en la nota al pie no. 13). El valor de la colección está en su historia: la expedición de Bingham, la exportación de piezas, la larga lucha para recuperarlas y su exitoso regreso. Esta es la historia que la exhibición debe contar. En lugar de eso, la exposición del Museo Machu Picchu Casa Concha, cuenta una historia completamente diferente, enmarcada en la historia de las instituciones académicas de los Estados Unidos de los siglos XIX y XX, y por ende, de la producción y control del conocimiento científico. (Figura 14 y Figura 15).



Figura 14. Primer patio de Casa Concha (fotografía: J. Decoster).



Figura 15. La sala principal de la colección, con las cerámicas encontradas en las tumbas de Machu Picchu (fotografía: J. Decoster).

Interpretación de la historia inca

Si bien tiene un alcance limitado por el tamaño restringido de la colección, la exposición logra ofrecer una representación adecuada de los incas como una cultura altamente organizada, con una estructura administrativa sofisticada y una producción artística y técnica extremadamente desarrollada.

Sin embargo, hay una contradicción inherente en el discurso curatorial de la exposición. Los objetos excavados por Bingham en Machu Picchu en 1912, que constituyen el cuerpo de la exposición permanente, fueron encontrados en cuevas funerarias, principalmente, y alrededor del sitio arqueológico. Presionado por el tiempo, y confiado en la garantía que le dio el presidente peruano de que a los científicos de Yale se les permitiría recuperar todo lo que encontrarían en Machu Picchu, Bingham encontró una solución eficiente que asumió que aseguraría la mayor cantidad posible de objetos: prometió a sus asistentes locales una recompensa monetaria por el contenido de cada tumba que descubrirían y excavarían.¹⁸ Esta promesa causó un frenesí general entre los trabajadores, que despegaron en todas las direcciones en busca de lugares de entierro (Bingham, 1930, pp. 99-126).

Como resultado de esta búsqueda, se descubrieron aproximadamente 120 sitios de entierro individuales y colectivos, principalmente en tres sitios generales (“cementeros”). Como es común en las culturas andinas prehispánicas, esas tumbas generalmente estaban ubicadas en cuevas naturales o socavadas, y según la estimación de Bingham, la mayoría de ellas no habían sido afectadas por depredadores animales o saqueadores humanos.

En la descripción del contenido de las tumbas, Bingham expresa repetidamente su asombro ante la poca cantidad de cualquier tipo de material funerario. Muchas de las tumbas no contenían nada más que los restos humanos. Otros incluían algunos objetos muy humildes (un plato de madera, en un caso). Bingham interpretó a esos entierros como las tumbas de forasteros, quizás pastores de llamas con pocas pertenencias. Sin embargo, en su catálogo de contenidos funerarios, no hay evidencia de entierros moderadamente opulentos. Las dos excepciones que menciona son poco impresionantes: la tumba de dos hombres enterrados juntos, uno mayor y otro menor, donde uno de los individuos llevaba un collar de piedras. Y la otra de una mujer enterrada con unas pinzas de cobre y espejos de cobre pulido. No menciona ningún objeto de oro, plata, o lujosos textiles.

Ahora bien, por el relato cuidadoso que se hizo de las excavaciones (Bingham, 1930; Bastante, 2020), sabemos que hubo muy pocos objetos en la recolección de superficie, tampoco excavación de pozos o exploración de hogares domésticos, motivo que lo impulsó a proponer esa búsqueda frenética

¹⁸ Este método va en contra de la práctica arqueológica moderna, ya que la extracción no sistematizada de restos y artefactos impide un mayor análisis del contexto funerario.

de entierros. Descartando un saqueo sistemático por parte de la población local, o por saqueadores europeos, la escasez relativa de objetos culturales en el sitio, llevaría a sospechar una ocupación corta de Machu Picchu, por una pequeña población. Esa presunción estaría corroborada por el reducido número de esqueletos encontrados: menos de 200.

Por otro lado, la escasez de materiales funerarios en las tumbas existentes llevaría a sugerir que esos individuos que murieron y fueron enterrados en Machu Picchu, no hacían parte de la élite noble inca. Al contrario, eran ellos probablemente los cuidadores de la finca real, tributarios de otras etnias que custodiaban el lugar durante todo el año, mientras que las visitas del rey y su comitiva noble eran, más bien algo breves y poco frecuentes.

En un artículo sobre la realización de una exposición arqueológica sobre “El mundo azteca”, Brumfiel y Millhauser comentan cómo las colecciones arqueológicas suelen centrarse en piezas de alto valor estético y alto estatus.¹⁹ Sin embargo, esas piezas generalmente producen menos información cultural que las piezas domésticas de bajo estatus que tienen que ver con las actividades diarias y las actividades de las mujeres. Curiosamente, dicen los autores, esas últimas piezas son más difíciles de encontrar que las piezas de alto estatus debido a los hábitos de recolección de los museos arqueológicos.

Las piezas que componen la colección en el Museo de la Casa Concha de Machupicchu son en su mayoría objetos de uso diario: ollas, vasos, husillos, broches de cobre para mujeres, pinzas, instrumentos musicales, cuchillos y raspadores de cobre, etc. La cerámica, aunque en su mayoría de estilo inca clásico (de la época imperial), no poseen la calidad estética de las piezas que habrían sido creadas y utilizadas por la noble élite. (Figura 6 y Figura 17).

Aquí es donde el discurso curatorial de la exposición de la Casa Concha se vuelve problemático: el equipo de curadores del Museo Peabody que organizó la exhibición, no logró conciliar la visión que querían proyectar de los Incas como una civilización de alta cultura —y Machu Picchu como una propiedad real, con la naturaleza efectiva de las piezas que se exhiben— objetos de bajo estatus y de uso diario, que acompañaron a la población no noble de Machu Picchu en su vida cotidiana, y que a veces fueron enterrados con ellos.

En lugar de eso, la línea narrativa del guion museográfico, expresada en etiquetas y paneles de exhibición, habla de astronomía, linajes reales y religión estatal.

Los videos que acompañan y pretenden interpretar la exposición, e incluso el diorama final de la “casa del inca” son comentarios sobre la vida del rey y la élite real. Para cerrar la brecha entre la exposición actual y el mensaje que

¹⁹ Elizabeth Brumfiel and John K. Millhauser (2014), *Representing Tenochtitlan: Understanding Urban Life by Collecting Material Culture*. *Museum Anthropology*, 37(1), 6-16.



Figura 16. La Sala 4, dedicada a astronomía y a la tecnología. En la vitrina de la izquierda, una túnica (*uncu*) fina de alpaca, prestada del museo Inka (fotografía T. Aguilar).

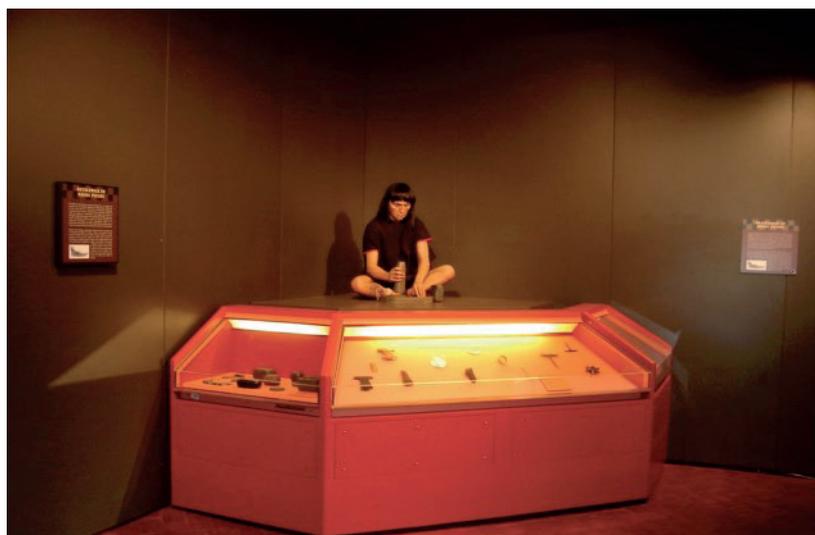


Figura 17. Sala 8 de metalurgia (fotografía de T. Aguilar).

querían transmitir sobre los incas, los curadores agenciaron pedir prestados de otros museos, unos artefactos de plata y oro, una túnica real hecha de lana de alpaca exquisitamente tejida y otros artículos de alto estatus y valor estético.

Hubiera sido mucho más informativo y útil concentrarse en los objetos reales y dar una cuenta real de la vida cotidiana de los verdaderos habitantes de Machu Picchu, y la forma en que estas humildes vidas nos alcanzaron a través de la simple incuria de sus tumbas.

La exhibición como corte del director

Al igual que el proceso de edición final de una película, la curaduría de una exhibición le da al curador la palabra definitiva sobre el significado de la exhibición. La intención significativa de una versión anterior de esta exhibición se evidencia en un artículo publicado en la revista en línea del Museo Carnegie de Historia Natural de Pittsburgh, sede de la exhibición itinerante "Machu Picchu: Descubriendo el misterio de los incas" desde octubre de 2003 a enero de 2004. El autor de la publicación, Robert J. Gangewere, comienza con esas palabras: "En 1911, la ciudad inca perdida de Machu Picchu fue descubierta por casualidad por el montañista y arqueólogo Hiram Bingham", y termina con "Depende de los visitantes decidir si Richard L. Burger, director del Museo Peabody desde 1995 hasta finales de 2002, y su co-curadora Lucy C. Salazar, finalmente han resuelto el misterio de Machu Picchu".²⁰

De cierta manera, similar en eso a un texto literario, una exhibición de museo se construye tanto por un acto de producción, la escritura del guion narrativa, como por el acto de aprehensión por parte del lector, el visitante de la exhibición. Ambos agentes son indispensables para la producción de significado, el acto de interpretación referido como "proceso dinámico de comunicación entre el museo y el público" (Asociación Americana de Museos, citado en Black 2005, p. 184).

Graham Black señala dos procesos en la construcción de la interpretación. El primero, que se proporciona al visitante por el profesional del museo, es decir, el "producto". Y el otro que son las "respuestas interpretativas individuales que los visitantes hacen a nuestras presentaciones" (Black, 2005, p. 149). Hasta qué punto se trata de una interpretación individual, queda claro por el estudio de Faulk y Dierkin sobre los visitantes de museos (2000, pp. 1-14). Se podría, sin embargo, argumentar que un museo que enfocaría al extremo los visitantes individuales podría correr el riesgo de perder su propio particularismo.

En este sentido, una exhibición de museo debe manifestarse como un conjunto variado de proposiciones, ya sea en forma de diferentes opciones entre las cuales el visitante puede seleccionar una alternativa; o como discursos concomitantes que el visitante podría elegir explorar simultánea o consecutivamente. La idea es provocar a la audiencia —en el sentido de

²⁰ http://www.carnegiemuseums.org/cmag/bk_issue/2003/sep/oct/feature1.html

la palabra de Tilden— para que construyan su propia interpretación de la exhibición. Idealmente, una exhibición no debería privilegiar ninguna interpretación sobre otras, sino que debería presentar suficiente información para sugerir las diversas formas de entender los registros históricos recientes y antiguos.

Identidad y multiculturalismo

El problema de la subjetividad

La idea del museo como espacio de conocimiento y de aprendizaje no es nueva. Pero la manera en que se logra el significado es objeto de reflexión por parte de los especialistas de museos, lo que impactará en la forma en que concebimos la elaboración y uso de los textos en el ámbito museístico. Como parte de esta reflexión, Hooper-Greenhill identifica un cambio de paradigma reciente en las teorías y prácticas educativas de los museos, que se puede rastrear hasta la influencia del posmodernismo tanto en los especialistas de los museos como en sus audiencias. El autor sugiere alejarse de la visión positivista del conocimiento y la educación, según la cual el estudiante es un recipiente vacío y el educador es el poseedor de un conocimiento incuestionable. A su vez, la posición constructivista que defiende, se basa en teorías hermenéuticas (Piaget y Kuhn, entre otras), sobre la naturaleza del conocimiento científico, y cómo se adquiere y también se construye este conocimiento. En esta perspectiva, el proceso de creación de significado está influenciado por la subjetividad y la experiencia de ambos lados: el curador de la exposición y la audiencia.

No hay dudas sobre el papel de los planificadores de la exposición en la elaboración del significado de la exposición. Tampoco cabe duda de que su subjetividad y su experiencia dirigirán el contenido, la redacción y el uso de los textos que acompañarán y enmarcarán la exposición. De hecho, la unidad de la información textual podría lograrse mejor si la escribe una sola persona (el curador), con la retroalimentación del especialista en educación u otros miembros del equipo.²¹

Pero, ¿cómo se puede producir este material textual de tal manera que corresponda (refleje) la multiplicidad de subjetividades y experiencias en la audiencia? El modelo constructivista sugiere que la creación de significado es un proceso social o cultural. Por lo tanto, diferentes audiencias aportarán

²¹ Existe un claro riesgo inherente a la subjetividad en la creación de una exposición. Coxall 1999 muestra cómo los textos de los museos no solo pueden distorsionar los hechos históricos, sino también crear y reproducir una historia defectuosa.

conocimientos previos disímiles. Entonces, ¿cómo puede un museo ofrecer una propuesta coherente a múltiples audiencias?

Audiencias multiculturales

La recomendación de Hooper-Greenhill de alejarse del modelo de "transmisión" hacia el modelo "cultural", se vuelve más problemática en un contexto multicultural. Como señala la propia autora en otro ensayo, existe el peligro del "relativismo extremo", si se entiende el proceso de construcción de sentido como un proceso individual. En cambio, argumenta, esto debería considerarse como un proceso social dentro de una sociedad o grupo en particular (1999b).

Sin embargo, el público de una exhibición dada puede consistir en un número considerable de tales "grupos" determinados por características compuestas o cruzadas de edad, género, antecedentes lingüísticos y culturales, educación, todos los factores que determinarán el conocimiento previo, pero también los propios procesos hermenéuticos emprendidos por los miembros del grupo. De hecho, en un contexto intercultural, si se espera que el visitante cree su propio significado o interpretación, la idea de una exposición como dispositivo de comunicación podría tener que revisarse. Cuanta más consideración se aplique a los problemas interculturales y a la dimensión multicultural de la audiencia, mayor será la pérdida de una voz curatorial, o "coherencia curatorial", para tomar prestado un término aplicado por Chandler (2009) a una situación de curaduría transcultural. De hecho, en el caso de una audiencia culturalmente diversa, podría ser extremadamente desafiante para los planificadores de la exhibición tratar de transmitir la "historia u objetivo de comunicación fuerte y cohesivo" estipulado por Serrel (1996).

Audiencias y estrategias

El público de Casa Concha se puede dividir en distintas categorías. El grupo más importante en términos de números es una población de niños de escuelas primarias y secundarias locales, algunos de ellos de tan solo cuatro o cinco años, que sus maestros conducen rutinariamente a gran velocidad a través de la exhibición.

El segundo grupo más grande de visitantes del museo está formado por turistas, en su mayoría de América del Norte y Europa. Vale la pena señalar que el renovado interés por los museos en todo el mundo también se aplica al contexto del turismo sudamericano, donde los museos son una parte importante de la experiencia cultural. En general, el museo se considera como un complemento necesario a la visita a un sitio arqueológico, donde se espera que los visitantes reciban pasivamente toda su información de un guía turístico. En un museo, se les ofrece la oportunidad de crear su propia

interpretación, con la ayuda de información que a menudo se presenta en el idioma del visitante. El Museo Machupicchu Casa Concha es un museo pequeño, que no ofrece a los visitantes la riqueza de materiales de otras instituciones de la región. En su forma actual, se percibe como una colección bastante modesta de piezas arqueológicas incas. Un cambio de marca del museo que enfatice el proceso y la historia del retorno de los materiales culturales puede ser beneficioso para su imagen.



Figura 18. Grupo de visitantes escolares (fotografía: T. Aguilar)..

Sin duda, existe una clara diferencia en términos de niveles de conocimiento entre las dos categorías de visitantes aquí identificadas. Si los visitantes extranjeros tienden a ser más educados, los visitantes locales, incluidos los más jóvenes, están mucho más familiarizados con las culturas incaica e indígena. Esta diferencia se hace aún más clara por los aspectos didácticos de la exhibición existente, que, además del diorama de Bingham, incluye varias figuras de tamaño natural de artesanos, gobernantes y soldados incas. La colección curada por el museo Peabody, y enviada desde Estados Unidos a Perú, incluso incluye muros incas falsos, extrañamente redundantes en el entorno de Cusco, donde abundan los muros incas reales. Por lo tanto, es interesante, pero no del todo inesperado, que los escolares locales que visitan el Museo Casa Concha graviten hacia las estaciones de computadora interactiva, en lugar de hacia los dioramas.

Discurso curatorial, estratificación de la audiencia y gradación de la información

Uno no puede dejar de ser desconcertado por el hecho de que el museo de una importante universidad norteamericana no percibiría la incongruencia de trasplantar toda una exhibición diseñada para un público específico (estudiantes universitarios estadounidenses y clase media educada) no solo a un contexto diferente, sino también al propio contexto cultural de origen de las piezas de la exposición. Excepto por la traducción al español de las etiquetas (mas no –todavía– al quechua) y las voces en off de los videos, no se intentó adaptar la exhibición ni ofrecer una interpretación alternativa de la colección.

El resultado es el mismo discurso curatorial que será recibido e interpretado por dos audiencias muy distintas: los turistas de habla inglesa y la población local de habla hispana, o hablantes de las lenguas originarias de la región. Sin embargo, el discurso es el mismo para todos, respaldado por ayudas visuales y de video que muestran a investigadores estadounidenses en batas de laboratorio o en sus oficinas universitarias. Toda la exposición y los materiales explicativos hablan del papel que jugaron las instituciones científicas occidentales en el descubrimiento y rescate de Machu Picchu, la excelencia de sus investigaciones, que condujo a la verdad definitiva sobre la historia y la arqueología inca.

En respuesta al problema de la “coherencia curatorial”, Hodge y D’Souza (1999) sugieren que la estratificación de la audiencia y, por lo tanto, la heterogeneidad de los procesos de creación de significado son inevitables y responsables de la ruptura de la comunicación entre los comunicadores del museo y su audiencia. Pero su conclusión es una visión futurista bastante inquietante de una sociedad en la que “todas las diferencias sociales han sido eliminadas y todas las comunicaciones se han vuelto redundantes”, y muy en oposición a otro autor en el mismo volumen, quien afirma que “[e]l museo constructivista reconoce que el conocimiento se crea en la mente del alumno utilizando métodos de aprendizaje personal. Nos permite adaptarnos a todas las edades de aprendizaje” (Hein 1999a).

De hecho, una superposición de la información en los textos del museo, lejos de reforzar las diferencias entre los grupos, como temían los autores citados anteriormente, podría ser la única forma de proporcionar la contrapartida necesaria para lograr el compromiso de los visitantes individuales o de los varios grupos que componen el público de la exposición. Pero esta superposición de información debe hacerse con destreza, evitando la repetición y la sobreescritura y evitando también la posible exclusión de algunos. Para lograr esta estratificación, los curadores de la exhibición deben desarrollar técnicas que permitan múltiples niveles de comunicación que

involucren más que texto, basándose también en sonidos, colores, etiquetado interactivo, opciones prácticas, etc.

Como institución educativa, un museo es bastante inusual con respecto a la heterogeneidad de su público. Un salón de clases, por otro lado, es más probable que reúna a algunas de las mismas características que dividen a la audiencia de un museo, por ejemplo: edad y antecedentes educativos generales, si no necesariamente género, y antecedentes culturales y lingüísticos.

Sin embargo, es posible suponer que el visitante trae al museo un claro deseo de aprender, descubrir y comprender. Esta es una ventaja que tiene el museo frente a otras instituciones educativas, donde este deseo no necesariamente está presente. Es importante que todos los medios que se utilicen para comunicarse con el visitante, incluido el texto, aprovechen al máximo este bono. Sin embargo, los estudios muestran que esta ventaja es tenue y de corta duración, y que los visitantes suelen permanecer un tiempo bastante corto en una exhibición, que visitan las saleas de manera poca sistemática y tienden a no leer las etiquetas.

Por lo tanto, el personal curatorial debe aprovechar al máximo esa ventana de oportunidad para capturar y retener la atención del visitante, y capitalizar este interés, curiosidad o disposición inicial, para ofrecerle un mensaje que le hable y que pueda ser capaz de asimilar. Esta es precisamente la implicación del acto de “compromiso” del visitante que la MLA (2005) cita como esencial para el proceso de educación/aprendizaje que debe tener lugar durante una visita al museo.

El libro de visitantes del Museo Machu Picchu Casa Concha

Una forma de lograr este diálogo es a través de la evaluación. La mayoría de los museos abordan la evaluación como un proceso necesario y aplican una metodología mayoritariamente tomada de técnicas clásicas de estudios sociales.

Phil Bull (1999) ofrece un desglose sucinto de la aplicación de la evaluación a las diversas etapas del proyecto desde la evaluación inicial, realizada incluso antes del inicio del proyecto hasta la evaluación formativa, que permite a los planificadores realizar modificaciones en las etapas iniciales del proyecto, y a la evaluación sumativa una vez iniciada la exposición. En un capítulo de libro dedicado a los estudios de visitantes, Hooper-Greenhill menciona un artículo de Lawrence donde el autor señala que las técnicas de evaluación utilizadas en los museos no se han mantenido al día con los nuevos enfoques en las teorías del conocimiento y la educación que se han adoptado como pautas para la elaboración de la exposición. Lawrence sugiere reemplazar las viejas técnicas de evaluación empírica y conductista con una nueva metodología que incluya “interacción simbólica, fenomenología y etnometodología”. El

uso de nuevas técnicas de evaluación adaptadas a los nuevos conceptos de museología (incluidos los sitios de calificación de Internet) pueden mejorar la rápida retroalimentación sobre proyectos nuevos y en curso, y la elaboración dialógica de textos de museo exigidos por Hooper-Greenhill.

El Libro de visitas del Museo Casa Concha de Machu Picchu se inició el día de la inauguración oficial el 11 de noviembre de 2011. Ahora está en la página 450 y contiene alrededor de 2,500 entradas, divididas entre inglés (una tercer parte de las entradas) y español (dos tercios). La mayoría de las entradas en inglés —escritas por turistas de Europa, América del Norte, Medio Oriente y Asia—, son abrumadoramente positivas y comentan sobre la calidad curatorial de la exhibición, la información brindada sobre los incas, la belleza de los objetos, la magia de Machu Picchu. Algunos se concentran en detalles fácticos, problemas de traducción, una desventaja percibida para el angloparlante en el número y tamaño de etiquetas y paneles (los paneles en inglés son deliberadamente más pequeños que los del español).

Las entradas en español (principalmente de visitantes peruanos, pero también de otros países latinoamericanos) se dividen en dos categorías. Aproximadamente la mitad de todas las entradas en español aplauden esta celebración de “nuestro pasado glorioso”, “nuestra majestuosa cultura Inca”, “orgullo de nuestros ancestros”, “recuperación de nuestros tesoros culturales”, etc. Sin embargo, el resto de las entradas expresan, a veces con violencia, opiniones muy negativas, que van desde “Bingham era un saqueador (huaquero). Se debe deshazerse de su estatua”, hasta “¿por qué hay arqueólogos gringos en los videos?”.

Las declaraciones que caen en esa última categoría generalmente son de autoría de peruanos locales: cusqueños que se identifican fuertemente con la historia inca y se criaron con la versión de conquista de un autor renacentista,²² del saqueo de las riquezas incas por parte de los españoles, y la desconfianza general hacia acciones que originan en los países del norte. Dentro de esas entradas, destacan; “¿Dónde está el resto de las piezas?”; “¿Dónde está el oro?” y “¿Cuándo Yale le devolverá todo?”.

Vale la aclarar que, a la fecha, Yale ha devuelto la totalidad de los objetos de acuerdo con la obligación en el MDE final, donde la universidad norteamericana se compromete a devolver “todo lo que ha sido excavado por Hiram Bingham, en Machu Picchu, en 1912”. Mejor se debería cuestionar los términos limitantes de ese acuerdo, que deja de lado una cantidad de bienes que hubieran debido ser incluidos —piezas excavadas en otros sitios, en otro momento, compradas por Bingham en las haciendas vecinas, etc.

²² Inca Garcilaso de la Vega, hijo de un capitán español y de una princesa inca, quien escribió sus *Comentarios reales* en España en 1613.

Las reacciones ampliamente polarizadas a la exhibición, fácilmente atribuibles a los principales grupos de audiencia del Museo Casa Concha de Machu Picchu (en parte por el lenguaje utilizado en los comentarios), nos dan una idea del tipo de problemas de comunicación intercultural que pueden surgir en una situación de zona de contacto. La respuesta positiva de la audiencia de habla inglesa (en su mayoría turistas de Estados Unidos) indica una correspondencia bastante armoniosa entre el discurso curatorial y esta audiencia específica. De hecho, la exhibición fue creada originalmente en Estados Unidos para esta audiencia específica de norteamericanos urbanos y educados. La exposición itinerante titulada “Machu Picchu: Develando el Misterio de los Incas”, que luego será transportada a Cusco, prácticamente sin cambios, fue exhibida entre 2002 y 2004 en Pittsburg, Denver y Los Ángeles. Por lo tanto, el público objetivo de la exposición original era muy similar en composición al público de habla inglesa de los visitantes de la Casa Concha. Por lo tanto, no sorprende que el mensaje curatorial funcione con esta audiencia.

El grupo de hispanohablantes que comentan sobre el orgullo cultural e identifican su lugar de origen en sus comentarios son peruanos limeños o sudamericanos de otras naciones, que no necesariamente se identifiquen con la cultura Inca y/o no tengan mucho conocimiento de la historia de la exposición, ni grandes expectativas. Su visita a Casa Concha es una visita más a los atractivos de Cusco, y por lo general quedan gratamente impresionados por lo que ven.

El último grupo de hispanohablantes son cusqueños locales o visitantes con sólidos lazos con Cusco, que se identifican fuertemente con su pasado inca y han seguido la historia del regreso de la colección Machu Picchu con cierta expectativa. En particular, con anticipación del retorno, se había dicho en los medios de comunicación que la colección asciende a 46,000 piezas y constituyen un “tesoro inca”. De hecho, el inventario que se ha realizado en Yale antes de la devolución de la colección, incluye la totalidad de los materiales sustraídos por Bingham. Esto significa que incorporó todos los subproductos de una excavación arqueológica: tierra, fragmentos de piedra, corteza de árbol, todo lo que el personal científico de la expedición no había tenido tiempo de resolver. En la devolución de la colección, este material constituyó el tercer envío que se recibió en 2012 y pasó directamente a almacenaje.

Por todo ello, no es de extrañar que este grupo constituya el público menos receptivo al discurso curatorial, y exprese su frustración al sentirse estafado y robado primero por Bingham, y luego por la comunidad científica de Yale.

Cabe señalar que el grupo de visitantes escolares —mencionado arriba como importante en términos de números— no solía en el periodo aquí considerado, dejar comentarios en el libro de visitantes

¿Dominio de quién, pasado de quién?

En un artículo sobre las trampas de la repatriación, Tamara Bray contrasta la noción del pasado articulado por los arqueólogos como objetivo y científico, con la idea de un pasado que los grupos o comunidades pueden compartir o incluso construir independientemente de este pasado científico (1996, pp. 440-443).

Si uno debe centrarse en la identidad percibida de los visitantes peruanos, tal como se expresa en las entradas del libro de visitantes, entonces podría resumirse en términos generales como “descendientes de los incas, víctimas de saqueadores extranjeros”.

El “pasado científico”, por supuesto, es mucho más complejo que eso. Los incas, que dominaron la región hasta la llegada de los españoles en 1532, eran un pequeño grupo de élite que se consideraba descendientes del dios Sol, y constituían una minoría incluso en su capital, Cusco.

Sin embargo, finalmente controlaron un territorio de aproximadamente un millón de kilómetros cuadrados que incluía una gran diversidad de grupos indígenas que pagaban tributo a sus gobernantes incas. Los españoles transformaron rápidamente esta sociedad, fundieron y enviaron a la corona española grandes cantidades de oro, redirigieron el tributo a sus propias arcas y se casaron con la élite inca a quienes reconocieron como “nobles”.

Durante los siglos posteriores, con la llegada de los europeos y el declive demográfico de la población indígena, es más probable que la composición genética del ciudadano peruano de hoy sea una mezcla de población indígena (serrana, costeña y amazónica) europea y no inca. Esto es lo que se conoce como un “mestizo”. Sin embargo, el imaginario colectivo y la memoria histórica de los peruanos, se alimentan desde la escuela con imágenes de la grandeza de los incas, en su mayoría derivadas de Garcilaso, quien pintó una descripción clasicista de los incas, fácilmente utilizable en la sociedad actual como modelo ideal de gobierno, cultura y sociedad.²³

La Casa Concha como heterotopía

Espacios en conflicto, tiempos convergentes

Una de las características de la estructura inca de descendencia y herencia de poder, es el hecho de que un rey inca nunca moría, sino que se transformaba en momia. Como tal, iba a ser alimentado, llevado en procesión alrededor de la plaza principal, consultado como un oráculo y, ocasionalmente,

²³ Para más sobre la disyunción entre la identidad histórica y la identidad percibida, consulte Cecilia Méndez (1996).

reemplazaría al rey actual (vivo), como embajador, o incluso llevaría al ejército a la batalla. Pero más importante, seguía siendo la cabeza de su linaje o clan (*panaca* o *ayllu* real). El clan por su parte actuaba como administrador de todas las riquezas (territorio, metales preciosos, sirvientes, etc.) que el gobernante había acumulado durante su mandato como rey. Es fácil ver que el sistema funcionó claramente en beneficio de los clanes, quienes pueden haber sido responsables de instituir el culto a las momias, como una forma de asegurar el futuro del linaje del rey.

En forma correlativa, esa estructura de descendencia puede haber sido el impulso detrás la expansión territorial del imperio. El hecho de que los bienes adquiridos por un soberano se mantenían dentro de su linaje, ponía el nuevo príncipe (quien por definición no pertenecía al clan del anterior) en la obligación de proveer para su propio linaje, y de conquistar y acumular nuevos bienes y territorios para asegurar el futuro de sus descendientes. Eso generó un modelo inflacionista de expansión rápida, resultando en un territorio vasto, pero careciendo de vínculos profundos con la elite cuzqueña, facilitando así la invasión y conquista del Tawantinsuyu por las tropas europeas en el siglo XVI.

El régimen de “herencia cero” entre otras cosas, también incluía la construcción de un nuevo palacio o complejo real (*cancha*), que sería la residencia del soberano durante su reinado, y la de su momia y su clan para siempre.

Es en uno de esos complejos reales que se aloja el Museo Machupicchu Casa Concha, en el centro histórico del Cusco, a media cuadra de la colonial Plaza de Armas, que también fue en su época la plaza principal de la capital inca. Se cree que el sitio actual del museo fue originalmente el recinto real de Inca Tupayupanqui, sucesor de Pachacutec, el constructor de Machu Picchu. Recibió el nombre de pukamarka, recinto rojo, a causa de un sangriento episodio durante la guerra de sucesión que se produjo entre dos medios hermanos poco antes de la invasión española. Desde la frontera norte del Tawantinsuyu, Atahualpa envió su ejército al Cusco para masacrar el linaje de su hermano Huascar, y el de los tres reyes que le precedieron.

La llegada de los españoles puso fin a esta guerra, al mismo tiempo que acababa con la dominación inca en la región. Cuando Francisco Pizarro, líder de los conquistadores españoles, llegó al Cusco en 1533, dividió las residencias reales de los incas entre sus seguidores.

La casa de *pukamarka* fue entregada a un español de nombre Pedro del Barco, luego cambió de manos muchas veces durante el período colonial, convirtiéndose en un tiempo en la residencia de los marqueses de Concha y Salvatierra. La casa colonial original fue destruida dos veces por terremotos y reconstruida. La arquitectura actual data de finales del siglo XVIII, típica estructura colonial tardía construida sobre una fachada inca de transición. Tras la independencia en el siglo XIX, la Casa Concha se transforma en cuartel del

ejército. Hacia fines del siglo XX, la casa vivió otro período sangriento durante una década de violencia inducida por el movimiento guerrilla de Sendero Luminoso. Convertido en un cuartel de las Fuerzas Especiales, y se utilizó para encarcelar e interrogar a presuntos guerrilleros.

En 2001, durante la presidencia de Valentín Paniagua, el gobierno de Perú entregó la Casa Concha a la UNSAAC. Empezó entonces un largo proceso de restauración, que culminó en el preciso momento en que se firmaba el Memorando de Entendimiento de 2010 con Yale. Parte del MDE era que, para recibir la colección, la UNSAAC tendría que montar un museo para albergar las piezas. Casa Concha fue una elección obvia para esta función.

Actualmente, el espacio donde funciona el Museo Machu Picchu Casa Concha, es en sí mismo testigo de la complejidad de múltiples identidades culturales y del encuentro a menudo violento entre ellas: desde los incas que se asentaron en el valle del Cusco y construyeron la estructura original, cuyos cimientos son visibles en la fachada y en el patio; a los conquistadores españoles, quienes asentaron su imperio colonial sobre los vestigios incas; hasta los peruanos de un pasado reciente quienes y sus conflictos ideológicos. Este espacio en capas detiene hoy una colección altamente emblemática de materiales culturales que connotan el pasado glorioso de los Incas, pero también encarna la colonialidad epistémica de las instituciones occidentales del siglo XX.

El lugar es visitado a diario tanto por escolares peruanos, como por turistas extranjeros cautivados por la historia de los Incas y de Machu Picchu. En esta zona de contacto, se debe proporcionar a las audiencias contrastadas los instrumentos con los que puedan acceder a la comunicación inteligente y a los elementos de información correspondientes a su respectivo nivel de conocimiento, formación cultural, intereses y necesidades.

Sin embargo, aquella zona de contacto todavía no cumple como espacio de encuentros creativos, profetizado por James Clifford. La “utopía menor” anunciada, es una eventualidad cada vez más lejana. Más bien, el mensaje proyectado por la exhibición del Museo Machu Picchu Casa Concha sigue siendo el de exaltar la superioridad de la cultura y del conocimiento occidental, y el papel de que tuvieron los exploradores y científicos estadounidenses en develar e interpretar los misterios de la civilización perdida de los incas.

De la heterotopía a la utopía: museos, saber y poder

La visión del museo como una institución occidental inscrita en una tradición de conocimiento —y uso del conocimiento— (Simpson, 2007, p. 157) puede vincularse a la noción de hegemonía cultural como un conjunto de relaciones complejas, generalmente derivadas de la presencia del poder en todas las relaciones sociales. Ese uso de la idea de hegemonía se debe

mucho a la obra del filósofo marxista Antonio Gramsci (Hall, 1986, 1987), quien pidió un mayor nivel de “concientización” de la comunidad, mientras que abogó por aumentar la conciencia autorreflexiva de las personas en lugar de educarlas o adoctrinarlas. La noción de hegemonía cultural de Gramsci y la subsiguiente dominación cultural son relevantes para nuestra reflexión sobre museos. Gramsci, quien pasó gran parte de su vida en otro tipo de institución heterotópica –el universo carcelero–, propone que una sociedad culturalmente diversa puede ser controlada por una de sus clases sociales a través de la imposición de normas culturales acordadas (instituciones, prácticas, creencias) y el sentido común (Gramsci, 1971). La noción Gramsciana de hegemonía cultural, como un proceso continuo de lucha ideológica, describe “el proceso de establecer el dominio cultural no por la fuerza bruta sino por el consentimiento voluntario a los valores y significados del orden dominante” (Procter, 2004, pp. 25-26). En otros contextos, en sus *Escritos*, Gramsci describe los procesos históricos que transforman conceptos arbitrarios (como norte, sur, este y oeste) en conceptos no arbitrarios –políticamente marcados– que establecen relaciones duraderas de poder (véase también E. Said’s *Orientalism*).

En su adaptación de los conceptos de Gramsci, Stuart Hall deja claro que la hegemonía no se da simplemente, es un lugar de lucha continua; “tiene que ser ganada, trabajada, reproducida, sostenida” (Hall y Jefferson, 1977 p. 40) y que por ende, la relación entre dominante y subordinado se basa en un proceso continuo de resistencia y negociación. En su discusión sobre los museos como zonas de contacto, Clifford menciona como una de las responsabilidades autoatribuidas del museo como colección, la interpretación de las producciones culturales que contiene (las otras dos responsabilidades siendo el rescatar los artefactos culturales y cuidarlos) (Clifford, 1997, p. 193).

Propongo que, lejos de representar un acto de descolonización, el retorno de la colección de Yale puede enmarcarse en lo que en ocasiones se ha denominado en los estudios subalternos y poscoloniales como “colonialidad del poder”. En palabras de uno de los más destacados exponentes de esta teoría:

La colonialidad del poder se refiere a un proceso de estructuración crucial en el sistema-mundo moderno/colonial que articula ubicaciones periféricas en la división internacional del trabajo con la jerarquía racial/étnica global y la inscripción de los migrantes del Tercer Mundo en la jerarquía racial/étnica de las ciudades globales metropolitanas. En este sentido, hay una periferia fuera y dentro de las zonas centrales y hay un núcleo dentro y fuera de las regiones periféricas (Grosfogel, 2007, p. 219).

La idea de colonialidad del poder se centra en la relación de las prácticas y legados del colonialismo europeo en los órdenes sociales y formas de conocimiento. Aníbal Quijano define este concepto como la culminación de un proceso histórico de conquista y colonización. El argumento de Quijano comienza, como es el caso de la discusión de Pratt sobre las zonas de contacto, con la conquista de la región andina por parte de los conquistadores españoles. Quijano argumenta que la colonialidad del poder sobrevive con creces al período colonial en América Latina y se mantiene en las estructuras sociales, la composición cultural, las relaciones de parentesco, pero también en el acceso a la comunicación y al conocimiento.

La idea del conocimiento como forma de dominación ya fue expresada por Jean-François Lyotard tan temprano como en 1979. Pero son los teóricos poscoloniales que trabajan sobre la América Latina moderna (además de Quijano, otros autores como Grosfoguel, citado anteriormente, Walter Mignolo y Arturo Escobar) quienes centran la discusión en la colonialidad epistémica, donde se reprime el conocimiento subalterno, pero también en las estructuras eurocentradas que controlan la producción, distribución y reproducción del conocimiento.

En el mundo poscolonial, sigue muy arraigada la idea de que la antigua potencia colonial, o el mundo occidental en general, posee conocimientos cualitativamente superiores. Las élites intelectuales y políticas favorecen la educación occidental y el acceso a las universidades del Norte sobre las propias. Los científicos locales replican la investigación realizada en universidades occidentales y los profesores locales enseñan teorías occidentales. Históricamente, esto se puede atribuir a la destrucción general de la cultura y el conocimiento tradicional a través de la conquista y la colonización, y su sustitución por la cultura y la imposición del conocimiento occidentales. Pero en última instancia, la globalización de la información y la idea de progreso ligada al desarrollo económico emergente promueve el conocimiento occidental como la única forma válida de saber.

Esta aceptación hegemónica de la superioridad epistémica de Occidente es lo que posibilita las prácticas curatoriales que se imponen en instituciones como el Museo Machu Picchu Casa Concha. La reversión de esta tendencia requerirá estrategias preventivas y concertadas que valoren el conocimiento y la cultura locales tanto como el conocimiento y la cultura globalizados.

Bibliografía

- Amado Gonzales, Donato y Brian S. Bauer (2022). The Ancient Inca Town named Huayna Picchu en Ñawpa Pacha. *Journal of the Institute of Andean Studies*, 42 (1), 17-31.
- Audi, Alan (2007). The semiotics of cultural property argument. *International Journal of Cultural Property*, 14, 131-167.

- Bastante Abuhabda, José M. (2020). Los trabajos de las Expediciones peruanas de Yale en la llaqta de Machupicchu en Machupicchu. En Astete Fernando y Bastante José M. (Eds.), *Investigaciones Interdisciplinarias, Tomo I*. Dirección desconcentrada de Cultura: Cusco.
- Besterman, Tristram (2006). Museum Ethics. In Sharon Macdonald (Ed.), *A companion to Museum Studies*, Malden, MA: Blackwell, p. 432. Cited in T. Besterman, 'Cultural Equity in the Sustainable Museum', in Janet Marstine (Ed.) (2011). *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum* (p. 241). London and New York: Routledge.
- Bingham, Hiram (1930) *Machu Picchu: A Citadel of the Incas. Report of the explorations and excavations made in 1911, 1912 and 1915 under the auspices of Yale University and the National Geographic Society*. New Haven: Yale University Press.
- Bingham, Hiram (2003 [1948]). *Lost city of the Incas*. Phoenix Press.
- Black, Graham (2005). *The Engaging Museum: Developing Museums for Visitor Involvement*. London: Routledge.
- Bohe Nicole (2011). Politics, leverage and beauty: why the courtroom is not the best option for cultural property disputes. *Creighton International and Comparative Law Journal*, 1, 101-116.
- Bray, Tamara (1996). Repatriation, power relations and the politics of past. *Antiquity*, 70 (268), 440-443.
- Brumfiel, Elizabeth and John K. Millhauser (2014). *Representing Tenochtitlan: Understanding Urban Life by Collecting Material Culture*. *Museum Anthropology*, 37 (1), 6-16.
- Bull, Phil (1999). A beginner's guide to evaluation. In Eilean Hooper-Greenhill (Ed.), *The Educational Role of the Museum, 2nd edition* (pp. 295-297). London and New York: Routledge.
- Cannizzo, Jeanne (1989). *Into the Heart of Africa*. Ontario: Royal Ontario Museum.
- Cannizzo, Jeanne (1991). Exhibiting Cultures: "Into the Heart of Africa" *Visual Anthropology Review*, 7 (1), 150-160.
- Chandler, Lisa (2009). "Journey without maps": unsettling curatorship in cross-cultural contexts. *Museum and Society*, 7 (2), 74-91.
- Clifford, James (1997). *Museums as Contact Zones*. In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (pp. 188-220). Cambridge: MA: Harvard U Press.
- Coxall, Helen (1999). Museum Text as Mediated Message. In Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* (pp. 215-222). Routledge.
- Falk, J. H. and Dierking, L. D. (2000). Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning. In Falk, J. H. and Dierking, L. D., *Learning from museums: visitor experiences and the making of meaning Walnut Creek* (pp. 1-14). CA: Altamira Press.
- Foucault, Michel (1984). Dits et écrits, Des espaces autres (conférence au cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49
- Gangewere, Robert J. (2003). "Machu Picchu: Unveiling the Mystery of the Incas" Carnegie online, Sep-Oct., 2003 http://www.carnegiemuseums.org/cmag/bk_issue/2003/sep/oct/feature1.html
- Gobierno Peruano 8 (1912). Resolución N° 1529 del 31 de octubre de 1912 que autoriza la intervención de Bingham en Cusco y Machu Picchu y la exportación de los materiales'.
- Gramsci, Antonio (1971). *Selections from the Prison Notebooks*. International Publishers0

- Grosfoguel, Ramón (2007). The Epistemic Decolonial Turn. *Cultural Studies*, 21 (2-3), 211-223.
- Hall, Stuart (1986). Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity. *Journal of Communication Inquiry*, 10 (2), 5-27.
- Hall, Stuart (1987). *Gramsci and Us. Marxism Today*, June, 16-21.
- Hall, Stuart and Jefferson Tony (1977). *Resistance Through Rituals, Youth Subcultures in Post-War Britain*. London: Hutchinson
- Hallman, Robert (2005). Museums and Cultural Property: A Retreat from the Internationalist Approach *International Journal of Cultural Property*, 12, 201-223.
- Hein, George (1999a). The constructivist museum. In Eilean Hooper-Greenhill (Ed.), *The Educational Role of the Museum, 2nd edition* (pp. 73-89). London and New York: Routledge.
- Hodge, Robert and Wilfred D'Souza (1999). The museum as a communicator: a semiotic analysis of the Western Australian Museum Aboriginal Gallery, Perth. In Hooper-Greenhill Eilean (Ed.), *The Educational Role of the Museum, 2nd edition* (pp. 53-65). London and New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill (Ed.) (1999). *The Educational Role of the Museum, 2nd edition*. London and New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean (Ed.) (1999b). Learning in Art Museums: Strategies. In *The Educational Role of the Museum 2nd edition* (pp. 44-52). London and New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean (Ed.) (1999c). Communication in Theory and Practice. In *The Educational Role of the Museum, 2nd edition* (pp. 28-43), London and New York: Routledge
- International Council of Museums, ICOM 2006. Code of Ethics for Museums, http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code2006_eng.pdf
- James, Nicholas (2008). Repatriation, display and interpretation. *Antiquity*, 82 (317), 770-777.
- Kenney, Courtney C. (2011). Reframing Indigenous Cultural Artifacts Disputes: An Intellectual Property-Based Approach. *Cardozo Arts & Entertainment*, 28, 501-551.
- Lubow, Arthur (2007). The Possessed. *N.Y. Times Magazine*, June 24, 2007. <http://www.nytimes.com/2007/06/24/magazine/24MachuPicchu-t.html>
- MLA (2005). Collections for the Future: Report of a Museums Association Inquiry Chaired by Jane Glaister, Report by Helen Wilkinson, Museums Association (UK).
- Méndez, Cecilia (1996). 'Incas Si, Indios No': Notes on Peruvian Creole Nationalism and Its Crisis'. *Journal of Latin American Studies*, 28 (1), 197-225.
- Pratt, Mary Louise (2008 [1992]). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge.
- Procter, James (2004). *Stuart Hall*. London: Routledge.
- Quijano, Anibal (2000). "Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America". *Nepentla, Views From the South*, 1 (3), 533-580.
- Said, Edward (1977). *Orientalism*. London: Penguin.
- Serrell, Beverly (1996). Exhibit Labels: An Interpretive Approach. *Walnut Creek*. London; New Delhi: Alta Mira.
- Spetch, Jim (2008). Review of Ana Filipa Vrdoljak, *International Law. Museums and the Return of Cultural Objects*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, reviewed in *International Journal of Cultural Property*, 15, 447-451.